القاهرة

أدب • فكر • فن

من مسرحنا الشعرى

ضياء الشرقاوى ومأساة العصر

حامد عبد الله فى حوار أخير

المثقفون والسياسة

الفريد فرج يتحدث

رائحة العنبر

• من الفن المصرى القديم •



• القاهرة • السنة الثانية • العدد السابع والخمسون • ٤ مارس ١٩٨٦ م • ٢٣ جمادى الآخرة ١٤٠٦ هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



قطاع من صيد السمك وقنص الطيور (الدولة الحديثة ـ مقبرة نخت)



عبور الترعة (مقبرةتى ـ سقارة ـ حوالى ٢٥٠٠ ق.م)

إهـــــــداء ٢٠٠٥
ـة الكيميائي / محمد فاروق الفران
الإسكندرية

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
نائب رئيس التحرير
د. أحمد عتمان
مدير التحرير
تحسين عبد الحى
المدير الفنى
محمود الهندى
سكرتيرا التحرير
شمس الدين موسى
عمر نجم
مجلس التحرير
د. أميمه كامل
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمى حجازى
د. نهاد صليحة
هانى الحلوانى
د. هيام أبو الحسين
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق . س ـ لبنان ٤٠٠ ق . ل ـ الاردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .
والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية . او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .



فى هذا العدد

● أدب

□ دراسات — الصفحة
دراسات
(من مسرحنا الشعرى فى الستينات والسبعينات) د. ماهر شفيق فريد ٤
(ثمرات الأوراق) د. سهير القلماوى ٦
(بذور النهضة فى المسرح الإيطالى) د. أحمد عتمان ٧
(ضياء الشرقاوى ومأساة العصر الجميل) محمد السيد عيد ١٨

□ إبداع
(حوارية الأيام الدائرية « قصيدة ») محمد يوسف ١٦
(قصيدتان « قصيدة ») حلمى سالم ١٧
(ماء ونار « قصيدة ») محجوب موسى ١٧
(سيرة الشيخ نور الدين « رواية ـ الحلقة الأخيرة »)
يرويها أحمد شمس الدين ٢٦
(رائحة المنبر « قصة ») إبراهيم فهمى ٣٨

● فنون

(متحف الفن الفرعونى) ٢٣
(حكاية من الصعيد فى بنى سويف) أمير سلامة ٣٤

● فكر

(لقاءات فكرية بين المعرى والخيام) د. عبد القادر محمود ١٣
(الليبرالية) د. يمنى طريف الخولى ٣٦

● لقاءات

(حامد عبد الله فى حوار أخير) سهام بيومى ١٠
(الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة) عمر نجم ٤٣

● كتاب

(المثقفون والسياسة) تأليف روبرت بريم
ترجمة د. عاطف أحمد فؤاد .... عرض د. سلوى سليم ٣٢

● أبواب

(رؤية) ٥
(قضية للمناقشة) تحسين عبد الحى ٩
(ألسنة الشعراء) أحمد الحوتى ١٥
(اللغة والحياة المعاصرة) د. محمود فهمى حجازى ٢١
(مناقشات ـ افتعال المعارك) بسمة الحسينى ٢٢
(إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى ٣١
(عزيزى المشاهد) سميحة غالب ٣٣
(زوايا) وليد منير ٣٧
(رسالة فيينا) عبد الحميد أحمد على ٤٦

● لوحات فنية

لوحات هذا العدد من الفن المصرى القديم

الرسوم المرافقة للمواد المنشورة للفنان جرجس ممتاز

من مسرحنا الشعرى في الستينات والسبعينات

د. ماهر شفيق فريد

عندما كتب أحمد شوقى المسودة الأولى لمسرحية «على بك الكبير» وهو يعيش فى باريس فى أكتوبر ١٨٩٣ فتح ــ عن وعى منه أو عن غير وعى ــ بابا جديدا من أبواب الأدب العربى هو باب المسرحية الشعرية ، وأرسى سابقة ما لبث أن تابعه فيها كثيرون ، وذلك حين إتبع هذه التجربة الأولى بست مسرحيات شعرية هى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، والست هدى ، والبخيلة . وهذه الأخيرة لم يكشف عنها النقاب إلا منذ أعوام قليلة عندما نشرتها مجلة «الدوحة» القطرية بمقدمة لرجاء النقاش .

وعلى أثر شوقى جاء عزيز أباظة الذى يظلمه مؤرخو الأدب حين يعدونه مجرد حوارى لشوقى ، فقد كان الرجل رغم دينه لأمير الشعراء ــ شاعرا موهوبا بحقه الخاص ، أنتج حصادا غزيرا من المسرحيات : قيس ولبنى ، والعباسة ، والناصر ، شجرة الدر ، غروب الأندلس ، شهريار ، قافلة النور ، قيصر ، أوراق الخريف ، زهرة .

ومن التجارب الباكرة التى ساعدت على إرساء تقاليد الدراما الشعرية ترجمة محمد فريد أبى حديد لمسرحية شكسبير «مكبث» بالشعر المرسل ، وترجمة على أحمد باكثير لمسرحية «روميو وجوليت» بنفس المنهج ، فضلا عما كتبه باكثير فى مطلع حياته من مسرحيات شعرية ، مثل «همام» و «اخناتون ونفرتيتى» ، قبل أن يتحول إلى النثر أداة للتعبير والتصوير .

كانت هذه الأعمال كلها ــ مع امتيازها هنا أو هناك ــ مجرد تمهيد للطريق . وإنما تبدأ المسرحية الشعرية ــ بمفهومها الناضج ــ على يدى عبد الرحمن الشرقاوى صاحب «مأساة جميلة» و «الفتى مهران» و«ثأر الله» و «وطنى عكا» و «صلاح الدين النسر الأحمر» . راد الشرقاوى طريقا ما لبث أن تبعه فيه صلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور ، ومحمد ابراهيم أبوسنة . وعن هذين الإثنين الأخيرين أزمع أن أتحدث هنا .

نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) هو صاحب الثلاثية المسرحية : «ياسين وبهية» (١٩٦٥) ، «آه ياليل يا قمر» (١٩٦٨) ، «قولوا لعين الشمس» المكتوبة فى ١٩٧٢ والمنشورة فى ١٩٧٩ ، و «منين أجيب ناس» (١٩٧٦) .

تصور الثلاثية ــ من خلال قصة ياسين وبهية الشعبية ــ صراع الشعب المصرى مع الإقطاع تارة ، والإستعمار الأجنبى تارة أخرى ، ومراكز القوى فى الداخل تارة ثالثة . الجزء الأول يحكى عن قرية بهوت التى كانت من معاقل الإقطاع فى الريف قبل الثورة . والجزء الثانى تدور أحداث فصله الأول فى قرية بهوت بينما تدور أحداث فصليه الثانى والثالث فى بور سعيد عام ١٩٥٠ . أما الجزء الثالث ، وتتصدره مقتطفات من أسطورة إيـزيس وأوزيـريس ، ومن سورة الأحزاب ، ومن إحدى خطب ديموستين ، فتغطى أحداثه رقعة زمنية واسعة ما بين ١٩٥٠ و١٩٦٧ وتتخذ لها مسرحا ما بين بورسعيد والسويس .

يبدأ نجيب سرور ثلاثيته باستهلال من قبيل ما يعمد إليه شعراء الملاحم ، يشكو فيه عجزه عن أن يفى الأحداث التى يصفها حقها ، وذلك على نحو ما كتب دانتى فى كوميدياه الإلهية : **«ما أضعف الكلام وما أقل قدرته على التعبير عما يجول بخاطرى»** :

أقص عن بهوت
أقص عن ياسين عن بهية
حكاية لم يروها أحد
حكاية أود لو تعيش للأبد
يا ليتنى هومير
أو ليتنى فرجيل
أو ليت لى قيثار دانتى
أو يراع شكسبير
أو فارس الفرسان بايرون
لكى أقص عن بهوت
لكى أقص عن ياسين عن بهية
لكننى من الشموس كالشهاب
أجود باللهيب لحظة وأنطفىء !

وإذ تتقدم أحداث الثلاثية نرى قصة حب ياسين وبهية ، واقترانهما بعد مصاعب كثيرة ، ثم فقدها له فى ثورة الفلاحين على الإقطاع . وتمضى سنون تندمل فيها جروح بهية ــ رمز مصر ــ فتقترن بأمين ــ صديق ياسين ــ ولكنها تفقده أيضا . وفى الجزء الثالث «قولوا لعين الشمس» نراها تتأبى على إلحاح أمها أن تجرب حظها مرة ثالثة ، وتقرر أن تكرس حياتها لابنيها ياسين وأمينة . ونرى لمحات من معاناة الوطن خلال العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦ ، وحرب يونيه ١٩٦٧ . وفى هذا الجزء الأخير ــ الذى كتبه شاعرنا قبل إشراقة النصر مع حرب أكتوبر ١٩٧٣ ــ تعلو نغمة المرارة ، كما فى حديث عطية :

ليه عرابى ما كنش خلص ع لخديوى
يوم ما طوق قصر عابدين بالمدافع
ليه يضيع ألف فرصة
بعدها
ليه يصدق ديلسبس
ليه ما يقفلش الكنال
ليه عمر مكرم يولى الارناؤ وطى
ع البلد . . ويولى هو . .

ورغم هذا الجو الحزين المخيم على الثلاثية ، فإن الشاعر ، مستوحيا النص القرآنى الكريم ــ يقول فى ختام العمل :

ويمين بالتين وسينا والزيتون
لو ها يرقد كلنا تحت التراب
وبهية . .
لو ها يرقد كلنا تحت التراب
ما ها تركع أرض مصر . .

وفى سبيل تجسيد هذه الرؤية يستخدم نجيب سرور عدة وسائل فنية : كالتغريب فى مسرح برخت الملحمى ، والجوقة ، وسرد الأحداث من خلال الإرتداد إلى الماضى ، واستخدام المصطلح العامى ، والحلم ، والمعادلات الموضوعية ، والموال الشعبى . يوظف الشاعر هذه العناصر كلها من خلال رؤية ملتزمة تؤمن بضرورة اليقظة إلى الاعيب المتآمرين على مصالح الشعب فى الداخل والخارج على السواء .

ومن التاريخ القريب الذى تدور حوله ثلاثية نجيب سرور ينقلنا محمد إبراهيم أبو سنة إلى حقبة من التاريخ العربى ، هى حقبة الصراع بين القومية العربية والشعوبية الفارسية ، ما بين مكة والمدائن . إن مسرحية «حمزة العرب» (١٩٧١) التى تتخذ من التاريخ

إطارا لها عمل ذى دلالة معاصرة ، يتوسل بالصراع بين حمزة العرب ، قائد الزحف العربى ضد كسرى ، وكسرى أنو شروان ملك الفرس ، إلى تجسيد قيم المساواة العرقية والعدل السياسى . ويقول أبو سنة فى كتابه المسمى «أصوات وأصداء» : «كانت المسرحية محاولة للتأكيد على قيمة المساواة بين البشر ونفيا للعنصرية . لقد اقتبست من إحدى السير الشعبية «حمزة البهلوان» وهى أشبه بالملحمة الأسطورية حيث شكلت إطارا شعريا يقوم على جدارة العرب بالحرية والمساواة والبطولة» . والحق أن هذا التصور البطولى هو الذى يغزو المسرحية ويسرى فى تضاعيفها ـ فهى عن بطل كأبطال الملاحم الإغريقية يرتكب خطأ لا راد له ، هو فى هذه الحالة انخداعه بحيل الأعداء ، وقبوله أن يسلم حبيبته مهردكار ـ ابنة كسرى ـ إليهم ، لكى يذيقوها النكال بعد أن وقعت فى حبه ، وصارت غاية آمالها أن تكون له زوجا . هذا الخطأ المأسوى الذى يترتب عليه انتحار مهردكار هو ما يحيل الملحمة إلى مأساة ، ويكسب الشخصيات دلالتها الإنسانية .

وبناء السيرة محكم ، ينم على فهم لطبيعة الحركة الدرامية وقدرة على رسم الشخصيات وتطوير الحدث وتجسيم المغزى . إن الشعر أداة طيعة فى يدى مؤلفها ، يجمع بين مصطلح الفترة الموصوفة ولغة عصرنا الحديث ، دون افتعال أو قسر . لا تخلو المسرحية من سذاجة ، ومن مصادفات يعوزها الإقناع ، كظهور حمزة لكى يصرع الأسد فى اللحظة التى يهدد فيها حياة الأميرة الفارسية ، وكأنه الإله القادم عن طريق الآلة ، ذاك الذى كان يعمد إليه كتاب المسرح الإغريقى كلما وقعت شخصياتهم فى ورطة ، لا يجدون منها مخرجا . ولكن المواقف فى جملتها مقنعة ، والشخصيات رغم أبعادها البطولية ـ فيها كل ما فى البشر من تردد وضعف وشكوك . والنبرة لا تعلو إلى حد الصراخ ، وإنما يتحكم فيها الكاتب تحكما ناضجا . إن حمزة شاعر إلى جانب كونه محاربا ، وهو صاحب رؤية تعبر عنها هذه الكلمات :

ها هو صدرى
يغلى فيه الشوق
أن يتغير هذا العالم
لا يركع عبد أو يتعالى سيد
كل العالم أخوة
كل العالم
بيت الإنسان
وسواء فيه الأبيض مثل البدر
والأسود مثل العنبر

ويشعر المرء فى بعض المواضع أن أبو سنة واقع تحت تأثير شكسبير . فحمزة ، فى غمرة أزمته الوجدانية واضطرابه الذهنى بعد أن قرر تسليم مهردكار ، يخيل إليه أنه يرى شبحا فيخاطبه :

وهذا الشبح
يرافقنى منذ حين
بخلقته الشائهة
أما زلت ترقص يا لعنتى

متى تنصرف (يجلس خائر القوى)
نعم قد قتلت المنام

وكأنه مكبث الذى يقول ـ بترجمة محمد فريد أبى حديد ـ «إن مكبث أزهق النوم قتلا» . ويلوح حمزة بسيفه الذى انتزعه من غمده كما يرى مكبث خنجرا مد مقبضا ليمينه . ويرى مكبث شبحا من نسج خياله المذنب فيخاطبه : «لا تهزن لى غدائرك اللاتى تخضبن باحرار الدماء» .

كذلك ربما وجدنا فى انتحار مهردكار بقارورة السم ، وانتحار جاريتها الوفية على أثرها ، ما يذكر بانتحار كليوباترا التى تضم ثعبانا إلى صدرها ، وما تلبث أن تلحق بها وصيفتها الوفية شارميان . أو قد نتذكر انتحار جوليت التى ترشف السم من فم حبيبها القتيل ثم تطعن نفسها بخنجره . إن ورطة مهردكار ـ كورطة امنريدس ابنة أبوفيس ملك الهكسوس فى رواية نجيب محفوظ «كفاح طيبة» ـ هى أنها قد أحبت عدو أبيها وقومها ، وما ذلك إلا جزء من شبكة المواقف المأسوية المتداخلة التى تتخبط داخلها الشخصيات ، كطرائد فى شبكة الصياد .

هذه نماذج من المسرح الشعرى المصرى فى الستينات والسبعينات تكمن قيمتها فيما تقدمه من إجابات . من هذه الأسئلة : كيف يتخلص الشاعر من الرواسب الغنائية لكى يغدو مسرحيا حقيقيا ؟ هل يصلح الشعر وسيطا لتصوير الحياة المعاصرة أم نجعله وقفا على مواقف التاريخ وأحداث الأساطير ؟ هل يلتزم الشاعر وزنا واحدا أم يراوح بين الأوزان فى مسرحيته ؟ هل للعامية مكان فى المسرح الشعرى ؟ إلى أى مدى يجوز للشاعر المسرحى أن يخرج عن نطاق المسرح إلى نطاق الملحمة ؟ تطرح هذه التساؤلات مسرحيات الشرقاوى ، وعبد الصبور ، ونجيب سرور ، وأبو سنة ، كما تطرحها مسرحيات من عاصروهم أو تلوهم مثل عبده بدوى ، ويسرى خميس ، ومهران السيد ، ونصار عبد الله ، وأحمد سويلم ، ويسرى الجندى ، ووفاء وجدى ، وكلهم أصحاب تجارب فى المسرح الشعرى تنجح حينا وتخفق أحيانا ولكنها تمثل ـ على اختلاف اتجاهاتها ـ محاولة مخلصة لتذليل العقبات التى ينطوى عليها هذا الشكل الفنى الصعب ، وتسعى إلى استنباته فى تربة مصرية أصيلة .

رؤيـة

فى البداية كانت الكلمة . .
وفى النهاية أيضاً ستكون الكلمة . .

يخطىء الكثيرون عندما يفصلون ما حدث مؤخراً لمصرنا الحبيبة . . بقضية كبرى . . هى مسئولية الكلمة . .

نعم . . فالكلمة كما قال أحد الفلاسفة الإغريق . . صغيرة فى حجمها كبيرة فى تأثيرها فهى التى تعطى القوة للضعيف . . وهى التى يمكن أن تبدل وتغير فى الحياة . . الكلمة لو أحسن استخدامها يمكن أن تمنحنا الطمأنينة والعدالة . . . أما إذا أسيء استخدامها . . وقعت الكارثة . .

يقول أحد علماء اللغويات أن سوء استخدام الكلمات يؤدى إلى هدم العلاقة المنطقية بيننا وبين القيم . . إنه يحطم حتى الأشياء لأنه أساساً يخرب العقول . . .

الكلمة وجود . .

نعم فالكلمة ليست مجرد أصوات تنطلق بلا معنى . . إنها على العكس من ذلك يمكن أن تكون أداة تعمير . . ووسيلة بناء . . يمكن بالكلمة الطيبة أن تنقلب الصحراء مزارع خضراء . . أما الكلمة الخبيثة . . فهى التى تنطلق من الأفواه والأقلام كرصاصات تدمر أهدافها . . وللأسف يمكن أن تكون هذه الأهداف الذات الإنسانية نفسها . . . .

نقول ذلك ونحمل المسئولين عن الكلمة فى بلادنا عبء الحرص على نزاهة الكلمة . . والبعد عن الغرض الشخصى أو المصلحة الوقتية العابرة . . .

المسئولون عن الكلمة فى بلادنا الحبيبة هم وحدهم القادرون على تنمية الإبداع الصادق . . . ورعاية الكلمة النزيهة البريئة من الهوى .

المسئولون عن الكلمة فى بلادنا . . . عليهم أن يساهموا فى التعمير . . تعمير العقول أولاً . . .

ففى البداية كانت الكلمة . .

وفى النهاية ستبقى الكلمة الطيبة شجرة خضراء . . نستظل بظلها فى وقت الشدة . . ونتغذى بثمارها الطيبة . . .

مرة أخرى . . . نناشد المسئولين عن الكلمة فى بلادنا . . . أن يتنزهوا عن الغرض . . . وأن يضعوا نصب أعينهم المصلحة العليا للوطن ○

ثمرات الأوراق

د. سهير القلماوى

كان مؤلفو كتب المنتخبات فى ادبنا القديم يجمعون مادتهم الوفيرة من مصادر منوعة كثيرة ويتخذون فى هذا الجمع الطرافة والتشويق ، ولكنهم كانوا دائما يقفون امام تبويب الكتاب وفهرسة مواده وجمع المتماثل منها فى باب وقفات طويلة . ومن تقسيمات الكتاب يمكن ان نستشف الكثير عن مزاج المؤلف وثقافته ، والاهم من هذا قدرته على رواية الخبر والنادرة أو الطرفة أو نقلة كما هو من كتاب غيره ، وفى هذه الحالة الأخيرة لا يكون له فضل ، إلا فضل الانتقاء . وامام هذا الخضم الوافر من المادة المروية والمكتوبة كانت عملية الانتقاء تدل على كثير .

ولما الف ابو على التنوخى فى القرن العاشر الميلادى «الفرج بعد الشدة» اجاد بشكل لافت تبويب الكتاب . فهو يجعل المحور سبب الفرج هل كان دعاء أو تفسير حلم فى المنام أو مجرد قولة ذكية يبهر بها الحاكم فمن اعجابه بذكاء المأزوم أى المبتلى بالشدة يعفو عنه وينجو من القتل فجأة . هذا الذى كان قد ايقن من الموت السريع . ويضيف إلى هذا المحور محوراً بل محاور اخرى هى نوعية الشدة أو سببها أو كيفية حدوثها ، هذا إلى اختيار فصيح القول شعراً ونثراً ، مما كان يعبر به المكروب عن محنته قبل الفرج . ولذلك نراه يختم كتابه بفصل «عمن ناله شدة فى هواه» أو من قد يئس من لقاء المحبوب أو عطفه عليه ثم يلحق ذلك بما قيل فى هذه المواقف من شعر .

ولم تكن الكتب العربية وحدها هى المصدر لكل هذه الطرائف ، وإنما كتب الفرس التى ترجمت اصبحت هى الأخرى معينا غنيا بالروايات ، مما يزيد من حيرة الأديب الذى يختاره ولكن مما يتيح لملكاته وذوقه ايقن ان يصل إلى البراعة والابداع . مثلما نرى فى هذه القصة التى نقلها التنوخى عن بعض كتب الفرس كما يقرر :

قرأت بعض كتب الفرس

ولكن ايضا يجد مجالا كبيرا لأن يدخل هو باستعداده القصصى الممتاز فيصف الذروة ذروة الكرب قبل الانفراج بكثير من التفصيل الذى لا يشعرنا على كثرته بأى ملل لأنه لا يفصل إلى عند الذروة . وفى هذه القصة التى نقلها عن ابن الخوّاص نجد الموقف فى قمة تأزمه يوصف وصفاً واقعياً دقيقاً . أكان هذا اسلوب ابراهيم الخواص ام هو اسلوب ابو على التنوخى ، الواضح مما جاء فى سائر الكتاب أنه اسلوب التنوخى . فالتنوخى عانى كثيرا من اختلافه مع عضد الدولة : قضى سنين فى السجن بسبب هجومه على الشافعى واتباعه ، وعانى كثيرا ومرّت به سنوات وسنوات وهو يعانى الشدة فكيف لا يستطيع ان يصف ويطيل فى وصف الشدة وما نقله عن الخواص هو القصة فى مجملها .

(عن ابراهيم الخواص)

١ - قرأت فى بعض كتب الفرس .....

٢ - عن ابراهيم الخواص قال .....

قرأت فى بعض كتب الفرس المنقولة إلى العربية ان ملكا من ملوكهم قدّم إليه صاحب مائدته (خادم المادة) «عضادة اسفيدباج» (أكلة) فسقطت منها نقطة على ذراع الملك . فأمر بقتل الرجل . فقال الرجل «أعيذ الملك بالله من أن يقتلنى ظلما بغير ذنب قصدته . » فقال الملك «قتلك واجب ليتعظ بك غيرك فلا يهمل الخدمة» فأخذ الرجل العضادة فصبّها بأسرها على الملك . وقال «أيها الملك تكرّهت أن يشيع عنك انك تقتلنى ظلما ففعلت ذلك لأستحق القتل ويزول عنك قبح الأحدوثة بظلم الخدم . فشأنك الآن وما تريد . » فقال الملك «ما أحسن الأجل . قد عفوت عنك» .

عن ابراهيم الخواص قال :

ركبت البحر مع جماعة من الصوفية فكسر المركب بنا . فنجى قوم منا على خشب من خشب المركب فوقعنا إلى مكان لا ندرى أى مكان هو . فأقمنا فيه أياما لا نجد ما نقتاته . فأحسسنا بالموت . فقال بعضنا لبعض تعالوا حتى نجعل الله على انفسنا ان ندع له شيئاً فلعله يرحمنا فيخلصنا من هذه الشدة . فقال بعضنا لا أخطر الدهر . وقال بعضنا اصلى كل يوم كذا وكذا ركعة . وقال بعضنا ادع اللذات . . . إلى أن قال كل منا شيئا وانا ساكت . فقالوا لى قل شيئاً فلم يجيء على لسانى إلا أن امليت «لا آكل لحم الفيل أبداً» فقالوا الهزل فى مثل هذه الحال فقلت والله ما تعمدت الهزل ولكنى منذ بدأتم وأنا اعرض على نفسى شيئا ادعه لله عز وجل فلا تطاوعنى ولا يخطر على قلبى غير الذى لفظت به ، وما أجرى هذا على لسانى ولا الهمه قلبى إلا لأمر .

فلما كان بعد ساعة قال بعضنا لم لا نطوّف فى هذه الأرض متفرقين فنطلب قوتا فمن وجد شيئاً أنذر به الباقين والموعد هذه الشجرة . قال فتفرقنا فى الطرق فرجع احدنا بولد فيل صغير فلوح بعضنا لبعض فاجتمعنا فأخذه اصحابنا واحتالوا فيه حتى شووه وقعدوا يأكلون . وقالوا تقدم . فقلت انتم تعلمون انى منذ ساعة تركته لله عز وجلّ وما كنت لأرجع فى شيء تركته له . ولعله جرى ذلك على لسانى لأجل موتى من بينكم . لأنى ما أكلت شيئا منذ أيام وما إطمع فى شيء آخر . وما يرانى الله انقض عهده ولو مت . واعتزلتهم وأكل أصحابى . واقبل الليل وتفرقنا إلى مواضعنا التى كنا فيها نبيت وآويت إلى اصل شجرة كنت ابيت عندها . فلم يكن إلا لحظة فإذا بفيل عظيم قد اقبل وهو ينعر والصحراء تتدكدك بنعيره وشدة شغبه وهو يطلبنا فقال بعضهم قد حضر الأجل . فاستسلموا وتشهدوا . واخذنا فى الاستغفار والتسبيح . وطرح القوم نفوسهم على وجوههم . فجعل الفيل يقصد واحداً واحداً فيشمه من أول جسده إلى آخره . فإذا لم يبق فيه موضع الا شمه شال احدى قوائمه فوضعها عليه وفسخه . فإذا علم انه قد أتلفهُ قصد آخر ففعل به مثل فعله فى الأول . إلى ان لم يبق غيرى وانا جالس منتصب اشاهد ما جرى واستغفره واسبّحهُ فقصدنى الفيل . فحين قرب منى رميت نفسى على ظهرى ففعل بى من الشم كما فعل بأصحابى . ثم اعاد شمىّ مرتين أو ثلاثا ولم يكن فعل بأحد منهم ذلك . وروحى فى خلال ذلك تكاد تخرج فزعا . ثم لف خرطومه على ثم شالنى فى الهواء فظننته يريد قتلى بقتلة أخرى . فجهرت بالاستغفار فما نحى خرطومه حتى جعلنى فوق ظهره . فانتصبت جالساً واجتهدت فى حفظ نفسى بموضعى . وانطلق الفيل يهرول تارة ويسعى اخرى . وأنا تارة احمد الله عز وجل على تأخير الفيل وأطمع فى الحياة وتارة اتوقع ان يثور بى فيقتلنى فاعاود الاستغفار وأنا اقاسى فى ذلك واتجرع من الألم الشديد لسرعة سير الفيل أمراً عظيماً .

فلم ازل على ذلك إلى ان طلع الفجر واشتد ضوءه . فإذا به قد لف خرطومه علىّ فقلت قد حضر الأجل فاستكثرت من الاستغفار فإذا به قد انزلنى من ظهره وتركنى على الأرض ورجع إلى الطريق التى جاء منها . وأنا لا أصدق . فلم غاب عن عينى ولم اسمع له حسًا خررت ساجداً لله سبحانه . فلما رفعت رأسى حتى احسست بالشمس . فإذا أنا على ظهر محجة عظيمة فمشيت عليها نحواً من فرسخين فانتهيت إلى بلد كبير . فدخلته . فعجب أهله منى وسألونى عن حالى فأخبرتهم بالقصة .

فزعموا ان الفيل سار فى هذه الليلة مسيرة أيام . واستظرفوا سلامتى وأقمت عندهم حتى صلحت من تلك الشدائد التى قاسيتها وتندى بدنى وسرت مع التجار إلى بلد على شاطىء البحر فركبته ورزقنى الله السلامة إلى ان عدت إلى بلدى .

بذور النهضة فى المسرح الإيطالى



د. أحمد عتمان

من السهل أن نرى فى المسرح الشعبى الإيطالى أو الكوميديا ديللارتى Commedia Dell,arte خطا متواصلا لتراث الميموس Mimus الذى يضرب بجذوره فى الماضى السحيق للمسرح ويعود إلى البدايات الاغريقية والرومانية نفسها . فقوة وفن وبذاءة الكوميديا ديللارتى تذكرنا بلا شك بالكوميديا الإغريقية المبكرة وبالقصص الأيتلانية Fabulae Atel-lanal والأشعار الفاسكينية Versus Fascimnihi فى إيطاليا القديمة . كما أنها تذكرنا أيضا بشاعر الكوميديا الحديثة ماناندروس وكذلك بيروتوس وترنتيوس . إن خلوها من الصقل وفظاظتها قد خلع عليها شيئاً من الأصالة ووهبها قدراً من الدفء والحيوية المسرحيين . إنها كوميديا شعبية نبعت من جذور إيطالية كشجرة باسقة امتدت فروعها لتغطى إسبانيا وفرنسا وتركت فى مسرحها بصمات باقية على مر الدهر . ولقد قامت على عروضها مجموعات من مديرى التمثيل المحترفين والمتخصصين تجمعوا فى فرق تأسست على مبدأ توارث المهنة وضمت النساء والرجال إلى درجة أن الكوميديا ديللارتى فى بعض أدوارها الخاصة ارتبطت بأسر معينة . ولقد قدمت هذه العروض على أيدى ممثلين مهرة كان بعضهم على مستوى رفيع من الثقافة وشاهدها الجمهور العريض وجمهور الصفوة الضيق .

وفى البداية لابد وأن نعترف أننا لسنا فى موضع ممتاز كباحثين ى الكوميديا ديللارتى ، لأنها لم تكن من المسرح المكتوب ، بمعنى أنه لم تكن هناك نصوص خطية مكتوبة لمسرحيات الكوميديا ديللارتى . فهى ارتجالية تستخدم أنماطا من الشخصيات ومواقف تقليدية متعارف عليها . وكانت هذه المسرحيات ببساطة عبارة عن بعض المشاهد أو السيناريوات (Scenarit (Sce-naios المأخوذة بتصرف من الروايات القصصية أو المسرحيات القديمة أو أى مصدر كان ما كان . وربما تم تأليفها فى بعض الأحيان بوحى من الأحداث الجارية أو حتى حوادث بقيت فى الذاكرة ، أو بفضل الإشاعات البذيئة التى تجرى على ألسنة الناس . وكانت هذه السيناريوات التى وصلتنا نصوص منها تبلغ الثمنمائه تعد بواسطة رئيس الجماعة الذى علينا أن نعتبره بطريقة أو بأخرى المؤلف . ولا تضع هذه السيناريوات سوى مجموعة من الشخصيات والخط العريض لسير الحدث من موقف إلى آخر ، وتترك للممثلين مهمة ارتجال الحوار حسبما يقتضى الموقف وتوحى به اللحظة .

وتحتوى هذه السيناريوات بصفة أساسية على كوميديات إلا أنها مع ذلك لا تخلو من التراجيديا والتراجيكوميديا والمسرحيات الرعوية والأوبرات . ويعد تياترو (Teatro) فلامينيو سكالا Flaminio Scala (١٦١١) استثناء من عدة جوانب ، فلقد طبعت سيناريواته وهو مسرح ملتصق بفرقة الجيلوسى Gelosi وتحتوى السناريوات على ٣٩ كوميدية وتراجيدية واحدة وتراجيكوميدية واحدة وعمل مسرحى مختلط (Mixed entertainment) ومسرحية رعوية وبعض المسرحيات من الحكايات الشعبية . ووجدت سيناريوات أخرى بمكتبات روما وفلورنسه ونابلى وفينيسيا وبيروجيا ومودينا وباريس ووصل بعضها إلى لينتجراد بروسيا . وفى هذه المجموعات تسود الكوميديا أو بعبارة أدق الفارس (Farce) وبعض هذه السيناريوات مأخوذ منالمسرحيات الكلاسيكية أو المسرحيات المكتوبة على نمطها ، وبعضها مأخوذ من سيناريوات سابقة مأخوذة بدورها من مسرحيات قديمة . والسيناريوات عبارة عن هياكل مسرحية (Skeleton Plays) ويسميها البعض « مسرحيات مجففة » (dried Plays) على من يريد أن يقدمها فى عروض أن ينقعها فى ماء عبقريته الدافئة . ولقد كتب بيروتشى Perucci كتابا لا يمكن أن يقدر بثمن ، نشر عام ١٦٩٩ ، وعنوانه L, Arte Roppresentativa أو « فن العرض » والذى طبع معظمه فى كتاب بتراكونى Petraccone وعنوانه « كوميديا ديللارتى » تاريخها ، فنها ، سيناريواتها » La Commedia dell,arte, Storia , tecnica , Scenarii وهو كتاب نشر عام ١٩٢٧ ويعتبر أفضل مرجع عن كوميديا ديللارتى ولكنه ليس الوحيد .

وشخصيات كوميديا ديللارتى موروثة ومتعارف عليها فلها مميزاتها الخاصة سواء فى الموقف أو المظهر أو حتى الاسم . وكان أحد الممثلين يقوم فى الغالب بأداء دور إحدى هذه الشخصيات مدى العمر . وكانت أدوار الرجال كثيرة فكانت هناك شخصية ارليكينو Arlecchino ، أو هارليكين Harlequin ، وهو خادم ذكى . وكانت هناك شخصية بانتالونى Pantalone وهو رجل كهل يلعب دور الزوج المخدوع ، فهو آخر من يعلم بحقيقة زوجته ، أو هو عاشق قديم مهجور ، أو أب غضوب ، أو تاجر من فينيسيا . وهناك شخصية الدكتور Doctor وهو دكتور فى القانون وليس طبيا ، وشخصيته تعتبر النقيض الشارح لشخصية بانتالونى . وهناك شخصية الكابتن أو القبطان ، Capitano وهو من نسل شخصية « الجندى الجعجاع » (Miles Gloriosus) للشاعر اللاتينى بلاوتوس . ثم تأتى قائمة الخدم وكل منهم له خصائصه المميزة ومن أسمائهم نذكر بيدرولينو (Pedrolino) ، وميزيتينو (Mezzetino) ، وبوراتينو (Burrattino) ، وبريغيلا (Brighella) أوسكابينو (Scapino) ، وبولشينيللا (Pulcinella) ، التى أصبحت النموذج للشخصية بونش Punch فى المسرح الانجليزى الشعبى ولاسيما مسرح العرائس أو الدمى المسمى بـ Punch and yudj والجدير بالذكر اسم بولشينيللا Pulcinella الإيطالى هو

تصغير لكلمة Pulcina ومعناها الدجاجة ، أما الصورة المستخدمة فى نابلى للاسم وهى Polecenlla بوليشينيللا فهى تصغير لكلمة Polecena فهى تعنى الديك الرومى الصغير ، ولذلك علاقة واضحة بالمنقار المدبب فى القناع الذى كانت تلبسه هذه الشخصية . وهناك — أيضا — شخصية باسكيللا (Pasquella) ، وتعنى المرأة العجوز وشخصية كولومبينا (Columbina) أو كورالينا (Corallina) ، وهى خادمة لامعة الذكاء ، ثم هناك خادمة أخرى أمينة هى هارلكينيا (Harlequina) أوبيريت (Pierrette) . أما شخصية المحب العاشق فلم تكن تحمل اسما نمطيا ، وإنما كان يعرف كل فرد باسمه الخاص مثل فلافيو وأوتافيو وما إلى ذلك . وإلى جواره كانت تقف الحبيبة المعشوقة باسمها الشخصى — أيضا — مثل ايزابيللا وفلامينيا ولوكيدا .

ويتميز استخدام قناع هذه الشخصيات النمطية بإمكانية تناقله من فرقة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر مع إدخال بعض التعديل والتبديل . ولا يزال محل خلاف حاد أمر مخترع أهم هذه الأقنعة ولا يزال كذلك أمرا يكثر حوله الجدل موضوع تطورها . وبناء على ما تقدم يمكن أن نقول إن هذه الأقنعة كانت تقوم بتقديم شخصيات الآباء والخدم والشخصيات الأخرى الكاريكاتيرية التى تخدم شخصيتى العاشقين .

وكان أكثر الناس غلظة وجحود فى الكوميديا ديللارتى هو بانتالونى دى بيسوجنوس Pantalone de Bisognosi وهو فينيسى القلب واللهجة لا يشغله فى الحياة شىء سوى التجنيب والتقريع والنصائح المطولة للآخرين . وهو مع ذلك يلعب دور الصرامة والجدية التى يداخلها العبث والسخرية — فقط — عندما يصطدم بموضوع الحب أو الولائم مع الخدم . لقد كانت هذه الشخصية تمثل جانب الإرشاد نحو الفضيلة والحكمة ، ولكنها بإمكاناتها الكوميدية الكامنة فى طبيعة الرجل العجوز الذى يمكن أن يقع فريسة للوله أو الجشع قد استغلت أحسن استغلال فى هذه العروض .

وكان القناع الثانى المفضل فى كوميديا ديللارت ، وهو يمثل الوالد الثانى ، فكان لمحامى من بولون يدعى فى العادة دكتور جراتسيانو Doctor Grqziano ، وكان — أيضا — يقع فريسة للعشق ويتمتع بقدر كبير من السذاجة ولكنه أكثر غلظة من بانتالونى . ولقد كان هذا الدكتور الذى يقول كل شىء بطريقة خاطئة يختلف بصورة واضحة عن المتحذلق فى مسرح كوميديا المثقفين — التى سبق أن تناولناها فى مقالات سابقة ولكنها مع ذلك اشتركا فى صفات معينة مما يوحى بتبادل التأثر والتأثير بين المسرحين الرسمى والشعبى .

والعشاق هم أبناء بنتالونى وجراتسيانو ، وهم فى العادة تائهون أو مفقودون — ولكنهم — كما سبق ان ذكرنا — لا يستخدمون الأقنعة لأن أدوارهم لاتمثل شخصيات نمطية بالمعنى المتكامل للكلمة ولا تحتوى على عنصر ظاهر من الكاريكاتير . وكان سلوكهم يخضع لمتطلبات مواقف الحب والدسائس ، وكانت الجاذبية فى



شخصيتهم تقوم على فصاحتهم ورشاقتهم الشخصية . وكان الممثلون القائمون بهذه الأدوار يقرأون المؤلفات الفصيحة ليكتسبوا أسلوباً رائعاً يناسب مختلف المواقف من الرثاء والبكاء إلى التحاور والتحادث إلى النجوى الهامسة وما إلى ذلك .

ولقد جعل فرنشيسكو اندرينى Francesco Andreini (١٥٤٨ - ١٦٢٤) قناع الكابتن قناعه الشخصى ، أى المرتبط بكيانه . ففى خلال السنوات الثلاث التى أعقبت وفاة زوجته إيزابيللا فى عام ١٦٠٤ وبعد أن اعتزل المسرح أى عام ١٦٠٧ جمع ونشر كتابه المشهور « شجاعة الكابتن الخائف من العالم السفلى » Bravure del Capitano Spavento del Vall Inferno ومن هذا العمل يتضح أن أندرينى فضل أن يلعب دوره بأعلى درجات الخيال الأدبى وليس بواقعية . ولقد ترك هذا الكتاب أثرا واضحا على مؤلفين إيطالين متأخرين . وعاصر أندرينى ممثل آخر هو فورنايس اشتهر بدور الكابتن أيضا .

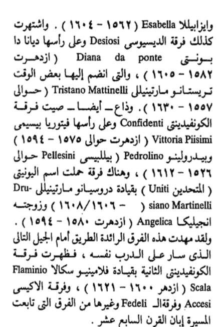
وظهرت الممثلات بين أعضاء فرق المحترفين ، وإذا كانت كوميديا المثقفين تخفى مواهبهن فإن كوميديا ديللارتى تظهرها وتقدم لها الفرصة سانحة . ولقد أخذ الخدم الذين أعطوا الكوميديا ديللارتى أحد أسمائها (dei Zanni) أعمال خدم الكوميديا الكلاسيكية ، كما أن المؤلفين عهدوا إليهم بالمهارة الجسدية فى عروض الأكروبات وألصقوا بهم شيئا من الوقاحة التى تميز بها — أيضا — أسلافهم الكلاسيكيون . وكان الفهم واللسان اللاذع هى سماتهم الرئيسية ، وفيما عدا ذلك لا يمكن التعميم بصفة مطلقة .

ولقد كان العامل الحاسم فى تطور الكوميديا ديللارتى هو ظهور جماعات من الممثلين المحترفين الذين استهدفوا تطوير هذا الفن فوجدوا التشجيع الكافى لتحقيق هذا الهدف فما كان منهم إلا أن جعلوا الكوميديا ديللارتى حياتهم اليومية . لقد شقوا طريقهم — إذن — معتمدين على مواهبهم ، وهى مواهب من نوع مواهب ممثل الميموس والقصص الأتيلانية فى إيطاليا القديمة ، ولها صلة — أيضا — بمواهب مهرجى القرون الوسطى . لقد اجتمع عدد من البهلوانات وأبناء الدجالين والمغامرين المتجولين الذين نالوا حظا من التعليم . وسنحت لهم فرصة ذهبية تتمثل فى الطلب المتزايد من جميع الطبقات على التسلية لا فى إيطاليا وحدها ، بل وخارجها . وواكب هذه ، الفرصة تواجد مواطن كثيرة صالحة للنقد الكوميدى الساخر فى حياة مدن عصر النهضة إلى جانب توفر الميل العام لدى الناس لمشاهدة كوميديا ذات حبكة بسيطة ودون أن تكلف الكثير فى أثناء عرضها . ولقد تميز ممثلوا الكوميديا ديللارتى بسرعة البديهة وحسن التصرف وقدر كبير من الصلابة والمرونة فى آن واحد ولولا مثل هذه الصفات لما ثبتوا فى كوميديا تقوم أساس على الارتجال .

وطوال جيل أو جيلين ظل الخطر ماثلا أمام ممثل الكوميديا ديللارتى يتهددهم بالهلاك مما زادهم قوة وتصميما فازدهر فنهم وانتشر . وإذا رفضنا وجود مؤسس واحد لهذا الفن علينا بأن تعترف بوجود أكثر من راعية ومؤيد له . مما يجعلنا نقول بأن مسئولية نشأة الكوميديا ديللارتى مسئولية جماعية أو بعبارة أخرى إنها نشأت بصورة طبيعية من مجتمع عصر النهضة فى إيطاليا . وهى تشكل أكبر تجربة مسرحية شاهدها ذلك العصر ، لقد جمعت تجارب صغيرة متعددة فى مجهود جماعى كبير ، وهى فى أبسط أشكالها يمكن أن تعرض بواسطة ممثل واحد يلعب أدوارا عدة ، مثلما فعل العجوز جيوفانى جابريللى Gionanni Gabrielli (١٥٨٨ - ١٦٣٥ تقريبا) ولكنها فى أكثر صورها تطورا تعرض بواسطة فرقة كالتى ينتسب إليها ابن الممثل السابق ويدعى فرانشيسكو Francesco(١٦٥٤) . وفى هذه الحالة لابد وأن يعرف كل ممثل أدوار الآخرين وطريقة تمثيلهم لكى يتمكن من التعامل والتعاون معهم بانسجام تام .

ونود التركيز على مبدأين هامين فى عمل هذه الفرق ، وأولها الحاجة الملحة للوحدة الداخلية والتلاحم الشديد فيما بينهم ، وذلك فى سبيل تسهيل وتنظيم عملهم الارتجالى الخطر . والعامل الثانى هو وجود المغريات الخارجية ، بمعنى أن رعاة هذا الفن كانوا يعرضون أضخم الرشاوى على هذه الفرق لتقديم أفخم العروض فى بلاطاتهم . وبالطبع كانت هذه الفرق عرضة للدسائس والفتن ولاسيما بعد أن اشتهرت بعض الممثلات ، مما أثار الغيرة بين أفرادها . ولقد استطعنا أن نحصل على هذه المعلومات من سجلات هذه الفرق وخطاباتها ونصوص الامتيازات التى حصلت عليها وكذلك الاعتراضات الكنسية والمدنية .

وترجع أول إشارة فى حوزتنا عن فرق متجولة من المحترفين إلى عام ١٥٤٥ . أما أهم فرق القرن السادس عشر فهى فرقة الجيلوسى Gelosi ، وكانت دعامتها الأساسية هى أسرة الاندرينى Andreini فرنشيسكو Francesco (١٥٢٨ - ١٦٢٤) ،



وايزابيللا Esabella (١٥٦٢ - ١٦٠٤) . واشتهرت كذلك فرقة الديسيوسى Desiosi وعلى رأسها ديانا دا بونتى Diana da ponte (ازدهرت ١٥٨٢ - ١٦٠٥) ، والتى انضم إليها بعض الوقت تريستانو مارتينيللى Tristano Mattinelli (حوالى ١٥٥٧ - ١٦٣٠). وذاع ـ أيضاـ صيت فرقة الكونفيدينتى Confidenti وعلى رأسها فيتوريا بيسيمى Vittoria Piisimi (ازدهرت حوالى ١٥٧٥ - ١٥٩٤) وبيدرولينو Pedrolino (بيللبيسى Pellesini حوالى ١٥٢٦ - ١٦١٢) ، وهناك فرقة حملت اسم اليونيتى (المتحدين Uniti) بقيادة دروسيانو مارتينيللى Drusiano Martinelli (- ١٦٠٦/١٦٠٨) وزوجته انجيليكا Angelica (ازدهرت ١٥٨٠ - ١٥٩٤) . ولقد مهدت هذه الفرق الرائدة الطريق أمام الجيل التالى الذى سار على الدرب نفسه ، فظهرت فرقة الكونفيدينتى الثانية بقيادة فلامينيو سكالا Flaminio Scala (ازدهر ١٦٠٠ - ١٦٢١) ، وفرقة الاكيسى Accesi وفرقةالـ Fedeli وغيرها من الفرق التى تابعت المسيرة إبان القرن السابع عشر .

ولقد كانت مانتوا Mantua هى صاحبة الرعايه الأولى لهذه الفرق ولكن عند نهايات القرن السابع عشر اقترنت بعض الفرق باسم مدينة مودينا Modena وبارما Parma ، فأصبحت مثل هذه الفرق هى الأكثر شهرة ، ولهذا ازداد عليها الطلب للسفر خارج إيطاليا . وتظهر السجلات الأولى لفرق المحترفين أنهم وصلوا حتى باريس وأدت رحلاتهم المتكررة إلى هذه المدينة إلى تأسيس فرقة إيطالية دائمة بها عام ١٦٦١ ، وازدهرت حتى عام ١٦٩٧ ، أى عند نهاية القرن السابع عشر ، وذلك حين تخطى الممثلون حدودهم وتورطوا فى فضيحة ملكية فطردوا من المدينة بسبب هذه الوقاحة والحمق . وفى عام ١٧١٦ عاد الكوميديون الإيطاليون ومكثوا فى باريس وظلوا بها حتى نهاية القرن الثامن عشر . ولعل اختلاط اللغتين الإيطالية والفرنسية وكذا الأساليب والمصادر يجعل من تاريخ كوميديا ديللارتى فى هذه الفترة جزءاً من تاريخ المسرح الفرنسى تماما كما هو جزء من تاريخ المسرح الإيطالى ولا سيما إذا تذكرنا ارتباط فن موليير بالكوميديا ديللارتى . وهناك آثار لزيارات الفرق الإيطالية فى بافاريا وإسبانيا ، وإنجلترا لكن باريس كانت بالنسبة لهم الوطن الثانى ولا سيما قرب نهاية القرن السابع عشر لقد وجدت هذه الفرق فى البلاط الفرنسى أحسن حظيرة يعملون فى ظلها الظليل . ومما سهل على هذه الفرق السفر بساطة عروضها وقلة عدد أفرادها . فالفرقة تحتاج فى المتوسط إلى شخصين على الأقل ليؤديا دور كبار السن واثنين ليمثلا دور العاشقين واثنين لتمثيل الخدم وممثل واحد لتأدية دور الكابتن وهناك دور لوصيفة ودور أو دورين من الأدوار الصغيرة الأخرى .

لقد كانت كوميديا ديللارتى فنا جادا وتجسيدا قوياً للتمرس على أيدى رجال ونساء ذوى موهبة عالية وعزيمة قوية ولكنها قد هورت فى القرن الثامن عشر . حقاً أن كوميديا ديللارتى نبعت من أحداث هزلية تقليدية ، ولكنها فيما عدا ذلك تعتمد على الأشكال الأدبية الأخرى . فهى دون تبردد أو خجل استعانت أو استعارت واختصرت أو زودت فيما استعارت على نحو أوسع مما حدث فى مسرح المثقفين ولولا كوميديا ديللارتى وبالمسرح الرسمى فقط كان مسرح عصر النهضة سيصبح كائنا بلاحياة أو حياة بلا معنى . كما أنها هى التى خلقت جيلا من الممثلين صار قدوة لبقية الأجيال فى قوة عزيمته وحيويته فالكوميديا ديللارتى هى فن الممثل بلا جدال فهو فى هذا الفن المحور الذى يعتمد عليه كل شىء .

ومن يدقق النظر فى فننا المسرحى المعاصر سيجد بقايا لفن كوميديا ديللارتى سواء فى مسرح العرائس أو الميموس أو البانتوميم التى تقدم فى تيفولى جاردنز Tivoli Gardens أو فى كوبنهاجن . وهناك فرقة فى نابلى تسمى فرقة ببينودى فيليو Peooino de Filippo هى التى فى عام ١٩٦٤ أعطت جماهير لندن بعرضها Metamorphoses of a Wamdering Minstrel تناسخات المطرب (الممثل) المتجول فكرة عن ماهية كوميديا ديللارتى ، كما انها بذلت مجهودات أخرى فى سبيل إيحائها عن طريق إحياء الأقنعة وإعداد السيناريوات ، واستخدام الممثلين ذوى قدرة عالية على الارتجال . ولقد وقعت تجارب مماثلة فى براغ وفى كلية الملكة مارى Queen Mary College بلندن . وفى عام ١٩٦٥ ، قدم أعضاء من مدرسة مسرح الأولد فيل ببريستول وقسم الدراما فى الجامعة عرضا مرتجلا من السيناريو المترجم لجولدونى وعنوانه الأرملة الماكرة (The Wily Widow La Vedova Scaltra . ولكن هذه المجهودات جميعا رغم أنها تبعث السرور فى النفوس بسبب ما تقدمه من تسلية إلا أنها ليست من الكوميديا ديللارتى فى شىء فلقد ولى زمن هذا الفن الرائع .



قضية للمناقشة

ماذا حدث مؤخراً ..؟

تحسين عبد الحى

فجأة أعلن حظر التجول فى القاهرة الكبرى من الساعة الحاية عشرة حتى الساعة الواحدة ظهراً ، ثم امتد هذا الحظر إلى الساعة الرابعة .. والتصق المصريون جميعاً بأجهزة الراديو لمعرفة .. ماذا حدث ؟

ومن مُجمل البيانات والتصريحات عرفنا ، وعرف العالم الذى أخذ يتسمع لنبضات قلب القاهرة الكبرى .. أن بعضا من مجندى الأمن المركزى قد احتجوا بالطريق الخاطىء على إشاعة صدور قرار بمد خدمتهم لمدة عام آخر .. فخرجوا بما لديهم من أسلحة يحرقون ويدمرون ويقتلون ويجرحون .. !!

ما حدث .. قد حدث وهو الآن بين يدى لجان التحقيق .. ولكن دعونا نتأمله كحدث قد وقع بالفعل ..

إن مجندى الأمن المركزى هم فى الأصل من الشباب المصرى الذين يؤدون الخدمة العسكرية التى تخضع لقوانين محددة ، فالذين يحصلون على مؤهلات عليا تكون مدة خدمتهم الوطنية عاما واحداً والذين لا يحصلون على أية مؤهلات يمضون فى الخدمة الوطنية ثلاثة أعوام هذه هى ـ على الأقل المعلومات المتوفرة لدينا ـ فما المشكلة ؟

وعلى قدر علمنا أيضا .. فإن عدداً هائلاً من حملة المؤهلات العليا ، ظلوا بعد عام ١٩٦٨ فى إطار الخدمة الوطنية أكثر من ست سنوات ، ومع هذا لم نسمع عن تمرد أو سخط جماعى لعدم تسريحهم من الجيش بعد إنتهاء فترة خدمتهم المحددة .. على الرغم من أن هؤلاء المؤهلين كانوا أقدر على التعبير عن أنفسهم بحكم ثقافتهم وتعليمهم العالى ..

ست أو سبع سنوات فى مقابل إشاعة فقط لمد الخدمة لعام آخر فماذا حدث ؟

إننا نعتقد أن هناك شيئا ما خاطىء قد حدث ، ليس هو إشاعة مد الخدمة لعام آخر ولا هو خدمة العمر كله لمصر ، طالما كانت خدمة وطنية حقا .. ولا يمكن تلافى ما حدث مؤخراً أن يحدث مستقبلاً دون تغيير الأسباب التى أدت إليه ، مهما كانت التدابير المستقبلية قوية وصلبة ومحكمة ..

ومقارنة ست أو سبع سنوات خدمة وطنية ، مقابل إشاعة مد الخدمة الوطنية لعام آخر ، تقودنا إلى سؤال أهم من هذا كله ..

هل انكسرت العلاقة التاريخية بين المصرى ومصر ؟

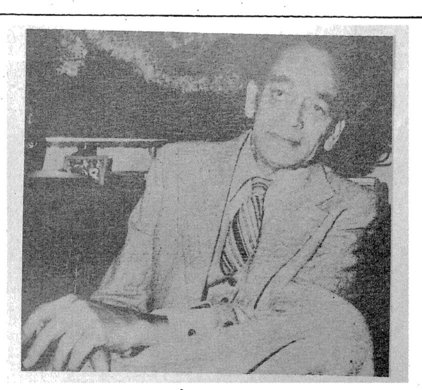
وهل هناك شوائب علقت بالأنتماء الوطنى لقطاعات هامة من المصريين ، وما سبب ذلك ؟

إن أية قوانين ، أو أية عقوبات ، لا يمكنها وقف تدهور وتآكل عملية الانتماء الوطنى لدى البعض ، ولكن تغيير الأسباب التى أدت إلى ضعف الانتماء ، هى وحدها الكفيلة بوقف انكسار العلاقة التاريخية بين الإنسان المصرى ووطنه ..

دعونا نواجه بشجاعة بعض أهم قضايانا ، وهى قضية الانتماء الوطنى .. فهى أهم من كل ما يقال عن الاقتصاد ـ والسياسة ، والبناء الى آخرة ..

لأنها كل هذا جميعا .. إنها قضية الثقافة العامة للمجتمع .. التى يُغفِلها الجميع ، ويعتبرونها ترفا ، رغم أنه أساس كل شىء يحدث الآن وغداً ..

وإذا كنا لا نملك غداً ما نتناقش فى إطاره فإننا على الأقل نقولها ونمضى .. ولا نطالب بمناقشتها ..



الحوار الأخير مع الفنان الكبير حامد عبد الله

أجرت الحوار سهام بيومى

عندما بدأ الفنان حامد عبد الله مشواره الفنى الطويل لم يختار الطريق السهل المتعجل ، ولم تستهويه المحاولات التى ظهرت فى الحركة التشكيلية بعد المحاولات الأولى لجيل الرواد لمجرد التنوع واضفاء سيمات جديدة واختار حامد عبد الله الطريق الصعب الذى فتح به افاقاً للتعبير باستيعابه للواقع المصرى وهمومه وتراثه ، كذلك باستفادته من تطورات الحركة التشكيلية فى الغرب ، ولذلك ظل حامد عبد الله عبر مسار رحلته الطويلة فناناً مبدعاً منجزاً آفاقاً جديدة للتعبير فى خطوات راسخة وتظل اعماله ملمحاً اساسياً وهاماً من ملامح الحركة التشكيلية المعاصره فى مصروالعالم .

ورغم هجرة الفنان حامد عبد الله إلى أوروبا فى منتصف الخمسينيات ثم استقراره فى باريس فإن صلته بالواقع المصرى لم تنقطع يوماً ، إذ ظل متابعاً دؤ با لكل ما يجرى على أرض الواقع المصرى كانما لم يغادره متمثلا حياته التى عاشها فى حى المنيل يساعد والده الفلاح فى زراعة الأرض ، كما استطاع خلال إقامته فى باريس أن يخلق حلقة تواصل بين الفن المصرى وأوروبا جعلت النقاد والجمهور يعتبرونه معلما من معالم مصر المعاصرة على نحو يذكرهم بأمجاد اسلافه الفراعنة كما عبروا عن ذلك فى المقالات التى كتبت عنه .

واثناء زيارة الفنان حامد عبد الله للقاهرة وقبل أن يودعنا راحلاً عن عالمنا ليبدأ رحلته عبر الزمان كان معه هذا اللقاء .

-- عندما بدأت طريقك الفنى كانت هناك محاولات الجيل الأول من رواد الحركة التشكيلية فى مطلع هذا القرن والذى بدأت بالتفتح على الحركة التشكيلية فى الغرب ، ماذا اضافت تلك المحاولات فى اعتقادك إلى الاجيال التالية ؟

-- قبل الحملة البونابرتية على مصر كان الفن الشعبى ، فهناك منسوجات فى عهدى المماليك البحرية والبرجيه يصل تصوير الاشخاص فيها إلى مرتبة الفن الشعبى ، أى مرتبة التعبير الناقد لا المتفلسف ، وكان هناك ايضا الخطاط الذى كان له مقام اكبر من الرسام ، وكانت اعماله فى المنازل والأماكن العامة ، وهى الأعمال التى نقلها المستشرقون الذين صوروا فى البلاد العربية مثل اوبيليه الذى رأس أول جمعية للفنون تقام فى تونس ، فنراه فى لوحته « الدوسه » يصور شيخ طريقه يسير على اطفال لشفاءهم من الأمراض ، ونرى على الجدار لخلفية اللوحة اكثر من عشر لوحات خطيه اعتقد أن خطاطاً عربيا يساعده فى انجازها لأن اغلب الرسامين المستشرقين نقلوا الكتابة العربية خطأ .

واستمر الحال هكذا حتى اواخر القرن حينما حضر اميل برنار إلى مصر وعاش فى حى الخرنفش حتى سنة ١٩٠٤ وكان من الفنانين الذين اقاموا اول معرض للتصوير والنحت عام ١٨٩١ وشجعهم الهواه الأجانب الذين اقتنوا اعمالهم مع إقامة معرض فى العام التالى ، ورغم ذلك اضطر اميل برنار وهو احد اصدقاء بول جوجان — أن يرتدى الزى المصرى وكان يرسم للصحف المصرية ويزخرف خشبة المسرح وكان يائساً فى القاهرة لإن المصريين لم يعجبوا بأعماله وفضلوا عليه اعمال الخطاط المصرى .

ولكن الاتجاه الرسمى كان يحبذ فرنجة الذوق المصرى ، فإ٣فى اذكر قول الخديوى اسماعيل أن مصر قطعة من أوروبا بعكس الاتجاه الشعبى الذى عبرت عنه ثورة احمد عرابى ، هذين الاتجاهين انعكسا فى مجال الفن التشكيلى بعد انشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ على يد هؤلاء المستشرقين من اصدقاء شخصيين للأسرة الحاكمة العثمانية أو الألمانية فعلموا الجيل الأول وفق قيمهم التى يعتبرها النقاد اليوم اعمالاً من الدرجة الثالثة .

ثم تخرج الفنانون فى مدرسة الفنون الجميلة وسافروا إلى اوروبا لتكملة تعليمهم فى وقت قامت فيه ثورة ١٩١٩ واكتشفت فيه كنوز توت عنخ امون على يد كارتر سنة ١٩٢٢ فتذكر المصرى امجاد الماضى ولفق اسلوباً يجمع بين النظرة الغربية الأكاديمية حتى جاء محمود سعيد متأثراً بالجيتو Giottoوفن تل العمارنه فحور اشكال المرئيات ، وكانت اعماله من عام ١٩٢٧ حتى سنة ١٩٣٢ لبنه ضرورية فى طريق الاتجاه التعبيرى المصرى الذاتى الذى لا علاقة له بالتعبيرية الغربية ، إذا ارتكز هذا الاتجاه على الانتاج القبطى والاسلامى فى النسيج .

على أن محمود سعيد الذى لجأ إلى العرض مع السرياليين فى أول معرضه بلوحته « ذات الجدائل الذهبية » ثم عرض بنات بحرى هوجم فعدل عن التحوير الذى كان يطلق عليه التشويه العذرى كما وصفه احمد راسم فى كتيب عن محمود سعيد وبدأ يبقلظ

نسوته ويتشرد فى تصوير درجات اللون الداكن حتى ضاعت الحدود الخارجية وفقدت لوحاته التوازن بين الأجرام فى فضاء اللوحه .

-- وماذا استفدت من محاولات الجيل الأول للرواد التشكيليين ؟

-- الحركة التشكيلية التى بدأت فى هذا القرن يمكن تلخيصها فى اتجاه المستغرب به وليس المستعرب به ، أى من كانوا ينظرون إلى طبيعة بلادهم بعين المستشرق فصوروا مشاهد سياحية وقصصية وحكايات بطريقة تفسيرية ، ونقلوا السطح الظاهرى للحياة كما رآها فنان الغرب (محمد حسن . محمد ناجى . أحمد صبرى . يوسف كامل على الاهوانى . لبيب تادرس . سندبسطا ، وباقى الفنانين فيما عدا من ذكرت راغب عياد الذى كان عمله اكثر ميلا إلى الكاريكاتور ، ولقد ذكرت محمود مختار وهو يوازى محمود سعيد من ناحية التحوير متأثراً فيه بالفن المصرى كما تأثر برودان وبورديل وغيرهم وهو يمثل اتجاهاً فى الجيل الأول مزج بين الشرق والغرب ، ويوصف بالنزعه التلفيقية ، وقبل التوفيقية السعيدة ، وحتى قيل التوفيقية غير السعيدة .

المهم نحن هنا الآن لا نهتم بالتجريد ولا التشخيص ولا التلفيق وإنما نبدأ بشعور صادق من واقع الحياه المصرية المعاة ، وأن التجريد مصطلح غربى وأنا ادعو أن نفكر بالعربية لا بلغة اجنبية نترجمها ثم نترجم افكارنا بلسان عربى معوج لأن هذا ما يحدث .

ولقد عرفت من الجيل الأول محمود سعيد كصديق بالرغم من تعارض ميولنا الطبيعية تعارضاً تاماً ، ولم يكن بين ابطال هذا الجيل الذى اطلقت عليه الرواد بطلا ، ولقد حاولت تصحيح مسار الفن الذى اغرق به اولئك المستغربة ، وفى هذا القول كفاية .

-- كنتم دائماً ــ بالمناسبة ــ موضع مقارنات من قبل بعض النقاد مع محمود سعيد ، ما رأيكم فى هذه المقارنات ، وما السبب فى اقتران اسميكما ؟

-- من الطبيعى ــ السهل أن يقارن النقيض بالنقيض .

-- اشرت فى الحديث أنه كانت هناك محاولات للتعبيرية مستمدة من الواقع المصرى مختلفة عن التعبيرية فى الغرب ؟ كيف استمد هذه المحاولة اصولها من هذا الواقع بالنسبة لك ؟

-- لقد تتلمذ الفنان المصرى التعبيرى على الفنان العامى الذى يزخرف دار العائد من والحج بصور بدائية ينثر عليها آيات من فاتحه الكتاب ، من هنا تأثر بعض الفنانين المصريين بهذا الاستيعاب الذى قد يكون فجاً ولكنه صادق .

وأنا شخصيا من تلاميذ هذا الفنان صاحب التعبير الناقد لا المتفلسف ، وتطور الفن من الاتجاه التعبيرى إلى استخدام الخط العربى لا كزخرفة ولكن بقصد التشكيل ، فرسم فنانونا خطوطاً مجودة من اليمين إلى اليسار سطراً بعد سطر ، فلم تتوافر فى اعمالهم صفة التشكيل لأن العين لا تجد مسلكا داخل اللوح (وليس اللوحه) .

هذه التمرينات العربية شكلا موجودة فعلاً على لافتات الحلاقين والبقالين ، ولا تدخل فى نطاق الفن التشكيلى ولكنها للزخرفة ، وهى أيضا لا تدخل فى نطاق ما يسمى بالتجريدى حسب التسمية الأوروبية التى كان اساسها تراثنا العربى الذى نقله المستشرقون لزخرفة خلفيات لوحاتهم السياحية فى خان الخليلى وغيرها .

ومن تلك اللوحات ولدت أعمال الفن التجريدى الأوروبى قبل بول كليبه وفاسيلى كاند ينسكى الذى زار تونس سنة ١٩٠٣ وتعلم هناك الزخرفة التى رآها على الخرج .

وبعكس ما قيل فى بعض كتب التاريخ لكتاب عرب اخذ بعضهم دكتوراة الدولة من بارى كاتر والسوربون ، على يد لوبوت ، ليس بول كليبه الذى لم يكن عربيا ولا تصلح أعماله كمنطلق للفن العربى ، إنه لم يتكلم اللغة العربية ولا يعرف كتابتها ولا قراءتها ، ولا كارل هوفر ولا تالار المولود بالجزائر سنة ١٩١٨ ، فقد سألته بنفسى وتيقنت أنه لم يكتب العربية مطلقاً .

الواقع أن بول كليبه حينما استدعى ككاتب لمدرسة للتمرين على الطيران عام ١٩١٦ وجد نفسه على مكتب وبيده كراسات وقلمه الرصاص وألوانه المائية فكتب أنشودة الإنشاد بالألمانية ثم لونها على غرار الزخارف العربية والإيرانية وأسماها الصور المكتوبة ، وفى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته نقل أجزاء من حروف عربية ، ونقل أحياناً حروفا كاملة كالحاء والسين من كتب مطبوعة زاد فيها حبر الطباعة فى حرف القوس فى حرف السين فنقلها كما هى مما يدل على عدم معرفته باللغة العربية .

المهم فى الموضوع أن الفنان إذا كتب بالعربية أو بتعبيرها فسيظل عربيا ، فالأجانب كتبوا العربية خطأ أو صواب قبل أن أولد . إن كتابة الفنان هى لمس فرشاته لسطح اللوحة حتى إذا كان ينقل صوره فوتوغرافية طبق الأصل مادامت اتجاهات فرشاته واضحة ، واذكر كلمة احد الفلاسفة الفرنسيين المشهور بالان مترتال قد قال فى كتابه « الفنون الجميلة » إن كتابة حركة الإنسان الطبيعية هى كتابة على الفضاء .

— وما هى القيمة الجمالية التى يمثلها الخط العربى فى التعبير بالنسبة لك ؟

-- الخط العربى لا يدخل فى مجال الزخرفة إذا كان مجوداً ، والخط العربى لا اتخذه مصدراً للإلهام وإنما هيكلا للأشخاص الذين اصورهم او اتمثلهم ، وأننى اتصور احياناً الكلمة منطوقة يدوى جرسها فى الفضاء مجسداً مدلولها التشكيلى .

-- ظهر العديد من الجماعات الفنية لخلق تيارات فنيه فى الحركة التشكيلية فى الواقع متخذة من حرية التعبير شعاراً مثل جماعة الفن والحرية ؟ ما هى الاسهامات التى قدمتها هذه الجماعات للحركة التشكيلية ، وما هو موقفكم منها .

-- يمكن الإجابة باختصار بنعم إنها كانت تنادى بحرية الفنان ، وأن نكون بهذا قد ظلمنا الفن المصرى ، فجماعة الفن والحرية دعا اليها جورج حنين الذى جاء من فرنسا متأثراً بأفكار الشاعر الفرنسى بيرتون ، ولاحظ جود الحركة الفنية فى مصر فأراد الصيد فى الماء العكر وبدر السريالية والداء دائية وجميع اعمال فؤاد كامل وكامل التلمسانى . فتحى البكرى . رمسيس يونان . انجى افلاطون حول محمود سعيد فى مر بهلر فى القاهرة تلاه معرض آخر ثم انتهى الأمر وهجر السرياليون السريالية وتحولوا إلى اتجاهات اخرى ، ورغم كل شىء فإن المحاولة فى هذا الاتجاه قد افادت فى توضيح اهمية العقل الباطن اثناء عملية الخلق الفنى التى يمكن أن نستفيد بها من دراسة الفن المصرى القديم الذى خلق لنا أعمالا أنضجها العقل الباطن اساساً .

وقد كنت شخصياً ضد هذا الاتجاه لجورج حنين الذى قد اعلن أن الاتجاه لخلق فن قومى هو بمثابة دعوة رجعية او شىء من هذا القبيل ، وقد كنت فى ذلك الوقت لست فى عجلة للظهور مثل هؤلاء الناس ، كنت ادرس المناخ وتأثير البيئة والمناخ على استيعاب (الفورم) ، وقد كتب فى هذا الوقت بدر الدين ابو غازى فى مجلة «فصول» : « الرسم والنحت يصاحبان النهضة القديمة » تكلم فيها عن هذا الاتجاه وتكلم عن سيد عبد الرسول وسعد الخادم ونظير خليل وهبه وحامد عبد الله الذين كانوا فى غير عجلة للظهور أو للصوت المدوى .

وقد ظهر بعد ذلك ايضا حامد ندا وعبد الهادى الجزار وسمير رانع وكمال رفعت وغيرهم من تلاميذ حسين يوسف امين وظهر ايضا اتجاه آخر اطلقوا عليه جماعة الفن الحديث يضم جاذبية سرى . صلاح يسرى ، وغيرهم من اوتاد الحركة الفنية المصرية المعاصره .

إنهم كانوا ضد القومية فى الفن فى حين أننى اعتقد أن العمل الفنى تعبير فردى تلقائى متصل جذوره بالروح الناميه فى الشعب وأذكر بأن مصر وعظمة مصر وتاريخ مصر لم يعرفها العالم إلا عن طريق هذا الفنان المصرى الذى أضاء الشمعة المجهولة وخلف للأجيال عمله وخلف الثروة الوطنية التى لا تقدر بمال ، وهو من دفع الجزية .

وتأثير الفن يشمل جميع مظاهر الحياة رغم تغير الذوق بتأثير الاتجاهات الفنية والفكرية التى منها تقدمى ومنها ما هو سلفى

-- ظهرت نقابة التشكيليين إلى الوجود مؤخراً بعد صراعات طويلة فى السنوات الأخيرة تعبيراً عن حاجة الفنان لإقامة كيان مستقل بهم ، فهل النقابة بشكلها الحالى قادرة على اعطاء دفعات قوية للحركة الفنية ؟

-- بالنظر إلى قانون نقابة الفن التشكيلى نجد أنها لا تسمح بالعمل فى مجال الفن لغير اعضاء النقابة ، وقد قلت للنقيب لا يمكن لأحد أن يمنع احداً من العمل كفنان فى حين أنه لا ينبغى لاحد الجمع بين عضوية مهنتين ، فالمدرسون لهم نقابة المعلمين والفنانين لهم نقابة الفنانين والشرط هنا هو التفرغ للفن بمعنى أن يعمل الفنان جل وقته للحد من قيد الوظيفة الرسمية ، والنقابة لا حق لها أن تتدخل فى الفن مطلقاً .

لقد بدأت مع محمود سعيد التفكير فى عمل نقابة للتشكيليين عام ١٩٥٠ ، وقال ان الفنانين لن يصلحوا للنقابة ولم اصدق حتى طرحت الفكرة وعقد المؤتمر الأول لخريجى الفنون الجميلة وقد كتبت مذكرة بشأن ذلك فى ١٧ ابريل عام ١٩٠٣ احذر الفنانين من الخطر المقبل من اثر انشاء نقابة بقانون على غرار نقابة الصحفيين أو الأطباء أو نقابة على غرار نقابات العمال لأن تكوين الأول سيمكن فئة معينة من المنتسبين للفن من السيطرة على الفنان الحر والنوع الثانى سيحول الفن إلى حرفية لن يكن للابداع فيها قيمة لدى مثل اعضاء هذه النقابة .

وها نحن الآن نعانى من تكوين النقابة على الصوره الأولى ، وقد قرأت مؤخراً اسرار المهنة فى صحيفة الشعب بقصد تحريك مخابز الفنانين لتحويل النقابة وكأنهم بلا ضمائر .

إن الدولة ينبغى أن تلتزم بمعونه الفن بشكل عام بما فى ذلك نقابة الفنانين ، فالفنان وحده مع تأديته لالتزاماته الاجتماعية أو نحو المجتمع لا يمكنه الاستمرار بدون معونة الدولة كما أن الدولة لن تبدع فناً بدون الفنان ، فلابد من التعاون والتقدير الذى عبرت عنه بعض الكتابات بالتشجيع ، فالفنان يعمل ثم يترك اعماله لتضمها المتاحف بعد موته فتكون بذلك ملفا للشعب ثم تقبض الدولة ثمن تذكرة الدخول قروناً .

ترى اين بنيه طلحان ، وأحمد المنشاوى وعشرات غيرهم من المواهب الشابة .

-- خلال اواخر الخمسينيات وحقبه الستينيات ارتفع شعار الالتزام فى الأدب والفن فهل يمكن أن يوجد ما يسمى بالفن الملتزم ؟ وما هى فى رأيكم الآثار البعيدة لهذه الدعوى .

-- إن تلك الدعوة ترددت على السنة بعض الصحفيين فى بدايات ثورة يوليو وقبلها بقليل ثم فتحت الثورة ابواب السجن والمعتقلات لرجال الفكر من أهل اليمين وأهل اليسار وأهل الوسط وفرضت الرقابة على المواطن المصرى من الداخل والخارج فاضمحلت شخصيته حينما شطرت الثورة حرية التعبير ، هذا هو الذى حدث ونحن نعانى الآن من آثار ما حدث فى ذلك الوقت .



إن الإلتزام وعدم الإلتزام مسألة تنبع من دخيلة الفنان ولا يمكن أن تفرض على الفكر من الخارج ، وهناك نقطة هامة ، وهى أن عمل الفكر ينبغى أن يكون ناجحاً متكاملاً لكى يتأتى له أن يكون مؤثراً .

والفنان يلتزم سواء أراد أم لا بطبيعة انتماؤه الطبقى ، وهو عادة يبدأ عمله الفنى أو الفكرى بحافز واقع الحياة المعاشة ، وقد يبدأ عمله الفنى بمشهد راه أو بموضوع قرأه أو لأى عامل آخر يحفزه للتعبير عن فكره وشعوره .

-- هل يمكن اعتبار الصراع القائم الآن فى الساحة التشكيلية بين الاتجاه التشخيصى والتجريدى امتداداً لما طرح عن الإلتزام فى الستينيات والذى يتبناه بصورة جديدة الاتجاه التشخيصى ؟

-- هذه تصفيات ادبية وليست معارك حقيقية ، فهى معركة مفتعلة من الأساس أن لكل فنان الحق المطلق فى اختيار موضوعه واختيار طريقة الأداء ، وإننى اعتبر أن تحديد موضوع الفنان أو طريقة الأداء من الخارج اعتداء على حرية الفنان ..

-- رغم أن الحركة التشكيلية الحديثة استمدت بعض جذورها من الفن الشعبى فلماذا ظلت معزولة عن الجماهير حتى الآن ولم تنجح فى اجتذاب عناصر من الجمهور خارج دائرة المثقفين الضيقة ؟

-- نبدأ بالإجابة على الشطر الأخير من السؤال ، وهو أن دائرة المثقفين ليست ضيقة نسبيا ، وإنى إذ اقول ذلك افكر فى نسبة الأمية على مستوى الوطن الحبيب الذى حمل شعلة الحضارة مئات السنين ، وإنى اتساءل : كم نسخة تطبع من كتاب الاديب وقصة الروائى أو ديوان الشعر ، ويخيل إلى أن العدد ضئيل ، فليس الفن الحديث وحده الذى لا يجتذب عناصر عريضه من الجمهور ، لكن الثقافة عامه واعمال رجال الفكر تتعادل مع اعمال الفنان المصرى الحديث .

أما إذا كنا نريد أن نربى جيلا من ذواته الفن فى المستقبل فينبغى أن نبدأ بالطفل فى المدرسة الابتدائية من سن السادسة حيث ينبغى أن تنتشر الأعمال الفنية على جدران المدرسة وعزفها وردهاتها ومداخلها ومخارجها ، ويجب أن نصحح الفن تصحيحاً شعبيا ـ بالطريقة التى اقترحتها على حكومة نجيب فى ٣ أغسطس سنة ١٩٥٢ بأن نوكل أمر تجميل الأماكن العامة التى يمتلكها الشعب كالحدائق والمتنزهات العامة والسجون والوزارات والموانى بالأعمال الفنية الحائطية ، والمنحوتات عن طريق لجنة متخصصة تتألف من المعمارى والمصور والنحات والمزخرف المتفرغ للفن ، يعنى الذى يسعى إلى الوظيفه الرسمية إلى جانب نفس العدد من المنتسبين إلى الفن فى تلك المجالات من رجال الدولة لتعيين الأماكن والمواضع التى ينبغى زخرفتها وإعداد مسابقات عامة بين الفنانين للتقدم بمشاريعهم وحين يفوز أحد الفنانين يكون له الحق فى اختيار مساعدين ، أما المبلغ الذى يتقاضاه فسيكون ١,٥٪ من تكاليف المبنى العام أو ٢٪ كما قررت الدولة بعد ٢٥ عاماً من الاعتراض على رأيى..

ينبغى تقديم الرغيف والورده التى دفع الشعب ثمنها (الضرائب) ، وهناك وسائل اخرى لنشر الفن على مستوى الجمهورية ويقع عبء القيام بذلك على الدولة والفنان فى نفس الوقت فلا الفنان يمكن أن يقوم بتلك المهمة وحدة بدون معونة الدولة ، ولا يمكن للدولة ، أن تقوم بأداء المهمة بدون الفنان .

وقد يساعد تقدم الطباعة باللون على نشر الفن ، وقد يساعد اللجوء إلى مصانع النسيج مثلا إلى تعيين مستشار فنى يشرف على طباعة المنسوجات ويصمم زخرفتها على نشر الفن ، أما إذا كانت الأغذية وكل ما تحتاجه لحياتنا اليومية مستوردة ومغلفة أو معلبة وبتصميمات اجنبية فكيف ننتظر أن يتهافت الجمهور على الفن .

إن الانتشار وتذوق الفن الحديث مرتبط بالضرورة بارتفاع مستوى الأنتاج المصرى فى كل ميدان أو كل مجال .

-- اين تقف الحركة التشكيلية فى مصر الآن بالنسبة للحركة التشكيلية فى العالم؟

-- تقف الحركة الفنية المصرية مع باقى الدول العربية والافريقية والأسيوية عن وجه من وجهى العمله وعلى الوجه الآخر من اوروبا .

-- ارتبطت اعمالك بعناصر البيئة الشعبية فى مصر منذ البداية ، ترى كيف تبدو لك هذه البيئة على البعد خلال سنوات الغربة عن الوطن ؟

-- انى لم اغترب يوماً ، يعنى لم افترق عن الوطن فهو زادى وزوادى ، وهو مقيم فى الفكر والوجدان اينما وليت وجهى .

لقاءات فكرية

بين المعرى والخيام | ٥

د. عبد القادر محمود

ولد الخيام فى شيخوخة المعرّى الذى كان صيتُه قد طبّق الآفاق . فقد ولد عام ٤٢٧ هـ أو ٤٣٧ هـ فى رواية أخرى ، لكنه توفى عام ٥١٧ هـ ، وبعد وفاة الإمام الغزالى بستةّ اعوام كاملات .

معنى هذا أن الخيام قد وُلد ، والمعرى فى سنّ الرابعة والسبعين ، وأن الخيّام كان فى سنّ الثانية عشرة من عمره أو الثانية والعشرين عندما توفىّ المعرى عام ٤٤٩ هـ . وأهم تراث الخيّام رباعيّاته الشعرية التى ترجمها الكثيرون من العلماء والشعراء فى الشرق والغرب . ومن أشهر من ترجموها إلى اللغة العربية : محمد السباعى ، وأحمد رامى ، وأحمد الصافى النجفى ، وعبد الحق فاضل ومن أشهر من ترجموها للإنجليزية فيتز جرالد .

وقد كان الخيام عالما رياضيًا ممتازاً أيضا وفلكيا أيضا ، وله نص فى الرياضيات هو الجبر والمقابلة . كما أن الخيام هو واضع التقويم النيروزى ، الذى جاء على أساسه مبدأ رأس السنة ، الذى يتساوى فيه الليل والنهار ، وذلك فى عهد السلطان ملكشاه السلجوقى . ولا يزال النيروز رأس السنة فى فارس أو إيران حتى الآن ، كما أنه عيد الطبيعة أو الربيع فى ٢١ مارس حسب السنة الميلادية أيضاً .

وقد عاش الخيام عصر المعرّى ، وهو أخطر العصور الحضارية على العالم الاسلامى ، ذلك العصر الذى تنازعته تيّارات الباطنية بوجه عام ، والقرامطة والاسماعيلية من الشيعة بوجه خاص ، كما عاصرته البوذية والمانويّة والمجوسية ، وتيّارات التوفيق والتلفيق معا وجميعاً ، مع أمثال مذاهب إخوان الصفاء وغيرهم ممن دعوا إلى التوفيق بين الأديان والفلسفات ، وكان من النتائج الخطيرة ، أنهم كثيرا ما لجئوا إلى التلفيق عندما عجزوا عن التوفيق بقصد وبغير قصد



نقول عاش الخيّام عصر المعرى وعصر الغزالى معاً وجميعاً . كما ناقش القضايا التى ناقشها المعرّى سواء فيما يخصّ قضايا الخلق والخالق ومسائل الجزاء والبعث والإرادة الإلهية والإرادة الإنسانية، لكنه لما لم يجد فى ثورته العقلية الطاغية بصيصاً من نور الحقيقة يهديه إلى برّ الأمان ، أغْرَقَ حِدَّةَ سَوْرَته ، ووعيه القلق وغير المطمئن فى جرعات الخمر حتى أوصى بعد معايشته لها بأن يدفن فى تراب كرمتها ليتصل النسب والمدد ، وليكون الميلاد المتجدد .

ولا شك أن دور المرأه فى حياته مجهول والظاهر أنه لم يتزوج لأنه كان قد اشتهى فتاة كان يحبها ولما أراد الزواج منها رفض أبوها وكان هو صاحب المكتبة التى أمضى فيها عمر الخيام صباه وفجر شبابه مطلعا دارسا وقد رفضه أبوها لفقره وزوّجها لأحد التجار الأغنياء ، فلما حدث للخيام هذا طلق فكرة الزواج . وإذا لم يصح هذا فان هنالك رأيا يقول بأنه قد تزوج وفشل ولم يتزوج بعد ذلك على الاطلاق . الذى يهمنا هو قوله فى النفور من الزواج والدعوة إلى البعد عنه سعيا للراحة والسعادة :-

انما الراحة فى الدنيا ولذات الصفاء
خلقت للمطلق الضارب فى كل فضاء
فاذا أصبح فرد مستريح البال زوجا
فلقد بدل من راحته كل الشقاء

والظاهر أن فقر الخيام من المال كان عاملا أساسيا فى عجزه عن اللجوء إلى نظام الرق والتسرى الذى كان سائداً فى زمانه ، وهذا هو السبب فى خلو حياته من الجوارى ثم إنه لما كانت الحياة الشرقية فى عصره محجبة غير سافرة ، فأغلب الظن أنه عاش محروما من المرأة .

وقد حدث للخيام حادث خطير غير مجرى حياته وفكره . وهو أنه لما حدثت فتنة حسن الصباح الشيعية المتطرفة ، وأطاحت بالوزير نظام الملك صديق الخيام وزميل طفولته وصباه ــ نقول لما حدثت هذه الفتنة الغادرة أطاحت فيما أطاحت بمرصد الخيام الذى كان قد نصبه له نظام الملك ، فاحترق المرصد بأجهزته ومستنداته وأوراقه كما ضاع معه كل ما سجله أو معظم ما سجله الخيام من حقائق علمية توصل إليها . وفى غمار هذه الفترة ودخانها هاجر الخيام فى رحلته الأخيرة التى توفى فيها فى بلد غريب عام ٥١٧ هـ وذلك بعد وفاة الامام الغزالى باثنى عشرة سنة (الغزالى ت ٥٠٥ هـ) وبعد وفاة المعرى بثمانية وستين عاما .

وخلاصة فكر الخيام الفلسفى ، هو خلاصة فكر المعرى وفلسفته على أساس أنه ليس فى الامكان أسوأ مما كان ، فى تشاؤمية صارخة ، خلطها الخيام بشعاعات باسمة على ضوء حَبَب الخمر ، ذلك الذى حرم منه المعرى أو ذلك الذى حرمه المعرى على نفسه كرها كما يقول . وميزة الخيام عن المعرى أن عقله رياضىّ أكثر من المعرى ، وبهذه العقلية الرياضية ناقش مسائل الدين فى الوقت الذى ناقش فيه المعرى هذه بمقياس العقل التجريبى .

يقول الخيام فى صورة رياضية وفى صيغة المجهول التى تؤكد الشك الساخر :

قيل فى الجنة حور قاصرات الطرف عين
وخمور جاريات فى نهور وعيون
أى ضير إن طلبنا الحور والخمر هنا
ان هذا هو عقبى الأمر فيما يذكرون

فهو يأتيك بالفرضية أولا ، ثم يصل بك إلى البرهان

الرياضى المنطقى . وها هو يعطينا معادلة ومعادلة ليصل بنا إلى الحكم :

أنت يا ربى كريم أنت ذو لطف ومن
فلماذا تطرد العاصى عن جنة عدن
ليس جوداً منك أن تعطينى عن حسناتى
انما جودك أن تؤتينى عن سيئاتى

ثم هو يحاول أن يصل ما بين علم الله وارادته فى شربه الخمر قديماً ، ومجدداً رأيه فى الجبرية الشاملة كالمعرى :

يعلم الله بشُرْبِى هذه الصهباء قِدْمَا
فاذا لم أَحْسُها لم يَكُ عِلْمُ الله علما

ولا شك أن هذا المبدأ هو الذى اعتمد عليه الحلاج على لسان ابليس فى قوله بأن عصيانه لله فى رفضه السجود لآدم هو الطاعة ، ولو لم يكن الله يعلم هذا العصيان لما حدث ، ولما كان إبليس فى رفضه يقدس الهه فهو غير عاص لنفس السبب وهو علم الله ومشيئته .

وحين قرأ الخيام أن الانسان يبعث على آخر صورة من أعماله أكد أنه قد قرر مصيره بنفسه مع الكأس والخمر والحسان :

قال من صارت لهم فى العلم والتقوى إمامة
يحشر المرء على ما كان إذ لاقى حمامه
فلنلازم ويحك الحسناء دوما والمدامه
فعسانا هكذا نحشر فى يوم القيامة

وقد عاش الخيام شكوكه العقلية ـ كما سنرى ـ وخرج بها أحياناً كثيرة كالمعرى إلى لا أدرية متأرجحة من وراء حياة المتناقضات :

كلما باعَدْتُ نفسى زدتُ من نفسى دنوّاً
وأرانى أتدلّى كلما رحتُ علواً
يالها حَانُ وجود أحتسيها بيد أنى
كلما ازددت بها سكراً أرانى ازددت صحواً

ويعود من صحوه فيرى أن الكل باطل ابتداء وانتهاء ، طيبا وخبثاً ، صلاحا وفساداً وما دام محصول الحياة وحصادها هو المنية فسيان الساعى والقاعد والصالح والطالح

إن مَنْ فكّر فى الدنيا ابتداء وانتهاء
وجد الأفراح والأتراح فى الدنيا سواء
ومصير الطيب والخبث إذا كان الفناء
فلتكن إن شئت داء كلها أو فدواء

وهو لهذا يعلن ثورته واحتجاجه على مصائر البشر .. فلماذا أصيب بعض الناس (كالمعرى) مثلا بالعمى وهم فضلاء ؟ ولماذا يوارى هذا الجمال فى التراب ؟

أبدع الصانع تركيب طباع البشر
فلماذا شانها بالنقص أو بالوضر
ان تكن جاءت ملاحاً فلماذا خَرَّبُها
أو تكن جاءت قباحا فعلى مَنْ عَيْبُها ؟

ثم يعود إلى اللا أدرية كالمعرى .

حار قوم بين شك ويقين يا صديق
وأطال الفكر فى المذهب والدين فريق
أنا أخشى أن ينادى ذات يوم أن أفيقوا
أيها الجهال لا هذا ولا ذاك الطريق

ويرجع الخيام من لا أدريته المؤقتة إلى شك جديد ينكر فيها ينكر البعث على أساس حجة المعرى القديمة بأنه لم يعد أحد يخبرنا عما وراء الموت :

يا فؤادى لم ير الجنة والنار بشر
أم أتى من ذلك العالم آت بِخَبَرْ
إن ما نخشى وما نرجو منوطان بشى
ليس يبدو منه إلا اسم ووصف للنظر

ويصل بنا الخيام إلى فكرة هامة نادى بها بعض العلماء والمفكرين ، تلك التى ترى أن الجنة والنار موجودتان مع الانسان منذ ولادته وإذن فلا حجة على اى حساب أو جزاء .

كرّ بى الفكر إلى أول يوم فى الخليقة
ناشدا فى اللوح والجنة والنار الحقيقة
وإذا العقل ينادى قائلا ما أضيعك
ويك .. إن اللوح والجنة والنار معك
قَلَمُ المقدار أجروه بأمر دون أمرى
فلماذا سائلونى منه عن خير وشر
ذهب الأمس بدونى وأتى اليوم بدونى
فغداً بالله ما حجتهم إن حاسبونى

لكن ما الموقف إذا كان هناك بعث وجزاء ؟

لقد طلب المعرى كما عرفنا العفو والمغفرة وأكد حسن ظنه بالله حتى ولو أقام فى النار ألف سنة . .

فليفعل الدهر ما يهم به
إن ظنونى بخالقى حسنه
لا تيأس النفس من نفضله
ولو أقامت فى النار ألف سنة

لكن الخيام ناقش الموضوع الشائك بطريقته الرياضية ، فالله ليس عنده إلا الخير والرحمة ، وما دام الأمر كذلك فلا تيأس أيها العاصى المذنب ثم ما الداعى إلى اتخاذ مبادىء البيع والشراء والتجارة وهذه صفات لا تليق بساحة العزيز الكريم ، وإذا كان الله قد أعطى الجنة بالطاعة وقدم النار للمعصية فأين العطاء إذن ؟ إنه لو صح هذا لكانت المسألة مسألة تجارة ومساومة فى البيع والشراء دون عفو أو رحمة أو عطاء . وعلى هذا فسيرتكب الخيام المعاصى متحديا ليرى أن الله أوسع رحمة وعطاء مما زعمته الرسالات والديانات .

قيل لى ثم حساب وعقاب يوم حشر
يوم يشتد الحبيب المرتجى فى كل أمر
ليس عند الحَبر المَحْض سوى الخَير لعمرى
فاغتبط ويك فَعُقبى الأمر ليست غير خير
إننى يارب عبد مذنب .. أين رضاؤك ؟
وفؤادى كالدياجى مظلم أين ضياؤك
وإذا أعطيتنا الجنة بالطاعة منا
كان هذا منك بيعاً .. أين يارب عطاؤك
يا إلهى أنا من قد برأتنى قدرتك
وترعرعت عزيزاً دللتنى نعمتك ..
سوف أمضى فى المعاصى جاهداً سبعين عاماً
لأرى معصيتى أوسع أم مغفرتك ؟

فإذا حددنا المخطط الذى عاش فيه فكر المعرى والخيام نجده قائما على المبادىء الآتية :

١ - الشر أصل الوجود ولا سبيل على الاطلاق إلى الخلاص منه ، ومن العبث إصلاح شىء فاسد بطبعه فليس فى الامكان أفسد أو أسوأ مما كان :

يقول المعرى :

ونحن فى عالم صيغت أوائله
على الفساد فغىٌ قولنا فسدوا
فلا تأمل من الدنيا صلاحا
فذاك هو الذى لا يستطاع

ويقول الخيام فى نفس الاتجاه :

ربانی منذ جبلوا فی قالب الخلقة طینی
كم أثاروا النسر فی هذا التراب المستكین
لیس فی مقدرتی أن أغتدی أفضل منی
هكذا من مصهر التكوین كانوا أفرغونی

٢ - الجبرية المطلقة فكل شىء مسير ولا مجال لأى اختيار أو إرادة يقول المعرى :

ما باختيارى ميلادى ولا هرمى
ولا حياتى فهل لى بعد تخيير

ويقول الخيام :

واضطراراً قد جئت هذى الديارا
وسأضطر للرحيل اضطرارا

٣ - سيطرة الزمان أو الدهر على كل المصائر وإذن فلا يجب أن ننظر لغير الحاضر . ومن الواضح أن المعرى أصر على ألا ينتفع بحاضره كما انتفع الخيام لأن المعرى عاش حاضره وزمانه كله فى وعى مر ، بينما استغرق الخيام مع حاضره فى سكرة الكأس الحلوة المرة أيضاً على اختلاف فى طريق التذوق .

يقول المعرى :

خذ الآن فيما نحن فيه وخلّيا غدا فهو لم يقدم وأمس قد مرّا

ويقول الخيام :

غد بظهر الغيب واليوم لى
وكم يخيب الظن فى المقبل
ولست بالغافل حتى أرى
جمال دنياى ولا أجتلى

٤ - الثورة على الأديان والمذاهب :

يقول المعرى :

وقد فتشت عن أصحاب دين
لهم نسك وليس لهم رياء
تستروا بأمور فى ديانتهم
وإنما دينهم دين الزناديق
ولا تحسب مقال الرسل حقا
ولكن قول زور سطروه

ويقول الخيام :

أيها الزاهد ما مثلى من يجهل مثلك
فالتمس غيرى غريبا جاهلا يذكر فضلك
قلت لى أن تجن ذنبا تك فى النار فعهدك
أيها الزاهد قل هذا لمن يجهل أمرك
قيل إن الشارب الخمر إلى النار يصير
قالة لا يركن العقل إليها فهى زور
إن يكن منقلب الشارب والعاشق نارا
فغدا سوف ترى الجنة كالراح قفارا

هذا هو المخطط الرئيسى . أما تفاصيله المشتركة ، فيمكن أن نلاحظها فى هذا التحليل المقارن . ويبدو أن هناك سراً مشتركا بينهما يتستراته ، ويدعوان إلى عدم البوح به إلا من هو أهل لمعرفته ، إن كان :

يقول المعرى :

اصدق إلى أن تظن الصدق مهلكة
وبعد ذلك فاقعد كاذبا وقم
إذا قلتُ المحال رفعت صوتى
وإن قلتُ اليقين أطلتُ همسى

ويقول الخيام :

فُصِّلَتْ أسرار دنياكم لدينا فى الدفاتر
قد طويناها ففى النشر وبال ومخاطر
لم نجد فى الناس من يعقل من أهل البصائر
فغدا يعجزنا إظهار ما تخفى الضمائر

وقد أفصح المعرى عما يريد الخيام حين قال (المعرى) :

أهوى الحياة وحسبى من معايبها
أنى أعيش بتمويه وتدليس
اكتم حديثك لا يشعر به أحد
من رهط جبريل أو من رهط إبليس

ولعل الخيام يبدو لنا أوضح حين يتحدث عن سره وعمن هو جدير بمعرفة هذا السر حين يقول :

رب سر لست أسطيع له فى الخلق فضحا
فاستمع موجز قولى لا تسلنى عنه شرحا
آه من حال أرانى عاجزا عن وصفها
آه من سر طواه القلب لا يقبل بوحا

فاكتم الأسرار عمن سفلوا ، وابتذلوا
وصن الحكمة عن كل عَمٍ لا يعقل
وتأمل فى مكان الناس ماذا تعمل ؟
وتوقع مثل هذا منهمو أن يفعلوا

وإذا كان المعرى قد ثار على تقسيم الحظوظ وقال فى ثورة عارمة مبررا الزندقة لدى من ساء حظه بالنسبة لغيره من الدهماء والغوغاء .

إذا كان لا يحظى برزقك عاقل
وترزق مجنونا وترزق أحمقا
فلا ذنب يارب السماء على امرىء
رأى منك ما لا يشتهى فتزندقا

فإن الخيام . . بعد أن تعجب لمسخ الجمال بالنقص أو إهانته بالفناء والذبول تساءل : ولِمَ كان النقص بعد الاكتمال ، ولِم كان التخريب والتشويه بعد الجمال والاكتمال ؟ثم على من يقع عيب القبيح ؟ ولماذا كان تشويه المليح ؟

أبدع الصانع تركيب طباع البشر
فلماذا شابها بالنقص أو بالوضر
إن تكن جاءت ملاحا فلماذا خَرَّبَها
أو تكن جاءت قباحا فعلى من عيبها ؟

ثم يثور معترضا على هذا الوضع متمنيا لو كان الأمر بيده لغير كل شىء فى الكون ، وعدله حتى يدرك الأحرار فيه ما يشتهون دون عناء .

آه لو كنت على الأفلاك ربا فى سمائى
لمحوت الآن هذا الفلك الضخم البناء
ولأنشأت بنفسى من جديد فلكاً
يدرك الأحرار فيه ما اشتهوا دون عناء

ولم تتكلم

أحمد الحوتى

فى هذه الحروف وحدها يكمن السر ، وكلنا تعلم الأبجدية أول ما تعلم وحفظها وخطها نسخا ورقعة وثلثا ، لكن ! من يملك السر قليل ، ومن تُفتح له مغاليقُ الحروف نادر ، ومن يبرز ويصير علما أندر ، وتلك مسألة لا تأتى صدفة ولا تكون بكثرة القول أو الأحاديث أو الإعلان الدائم المستميت والتواجد غبر أى كوة تفتح حتى ولو كانت توصل إلى قفر جرداء !! . . وتأمل ما نطقت ألسنة الشعراء . .

كان لأبى تمام مذهبٌ فى المُطابِق والمُجانِس اشتهُر به ، ونسب إليه . وهذا المذهب لم ينسب لأبى تمام لأنه اخترعه ؛ فقد طرقه الشعراء من قبله ، وقالوا منه ، ولكنه نُسب إليه وعرف هو به لأنه فاق الشعراء جميعا فيه ، وأكثر من استعماله فى شعره ، وسلك جميع شُعَبه حتى صار هذا المذهب مثار ما دار حوله من جدل ، وتخاصمت فيه ألسنة النقاد بل وتسبب هذا المذهب الإبداعى الشعرى لأبى تمام فى هجوم النقاد على شعره ، بحق المذهب الإبداعى الشعرى لأبى تمام فى هجوم النقاد على شعره ، بحق أحيانا ، وبغير حق أحيان أخرى ، ذلك بأنه بالغ فى سلوكه الأدبى هذا وفتن به حتى ليندر أن يخلو بيتٌ له منه ! ولاشك أن هذا السلوك الأدبى من أبى تمام أوقعه فى التعسف أحيانا والشطط فى بعض الأحايين ، ولكن الذى لا شك فيه أن الرجل كان يعرف ما يجب عليه عمله حتى يصير له مذهبه وحتى تتضح شخصيتهُ الفنيةُ فى شعره وعلى شعره ، وكان سلوكه وشططه من أجل قيمة يؤمن بها وفكرة يظل وراءها يوما بعد يوم ، ينظر إليها كالبرعمة المغمضة العين . . ويراها تكبر بين يديه على مر الأيام فتصير ثمرة ناضجة وعلامة من علامات تفوقه وإبداعه وسمة من سمات شعره وشخصيته الفنيه . . هذا عمل الشاعر وصناعته ومجال بحثه ومساحة شهرته بحق ، وليس هناك فى ذلك الزمن البعيد أجهزة تنطق أوشاشات تضىء أو جرنالات ومجلات وأعمدة وأبواب وصفحات ، ورحم الله من لم يمت بعد ومن مات !!

وكان أبوتمام حلو الكلام ، غير أن فى لسانه حبسه ، وفى كلامه تمتمة يسيره ، حتى قيل فيه :

يانبىَّ الله فى الشِّعر ، وياعيسى بن مريمْ
أنت من أشعر خلق الله مالم تتكلم .

واختلف النقاد والمؤرخون فيمن ينسب إليه هذا البيت ، لكنهم لا يختلفون فيما نسب إلى لسان الشاعر والشعر معا !

حوارية الأيام الدائرية

محمد يوسف

رجلانِ اختلفا
في شأن الحكمة والحكْم ومعنى الحاكم والتحكيمْ
فاخترقا بَحْراً من جَدَلٍ لُجى سَرَفَا
واعترفا
أن اللَّغْوَ اللجيَّ سماجة
إلاّ لقضاء الحاجة
واعترفا
أنّ الزَّهْوَ بدءِ الثرثرة لِحاجة
قال الأول للثانى :
● مامعنى الحكمة ؟
فأجاب الثانى :
ــ أن تخترق السُّجُفا
فترى مالاعَيْنٌ في الديجور رَأَتْ
فالقلب هو العينْ
فقال الثانى :
● ما معنى الحكْمُ ؟
أجاب الثانى :
أن تَقْضِى شهوة ربط الخَلْق
بطرف قميصك ؛ تأمُرُ فُتطَاعْ
والعدْلُ رداؤك ؛ والحكمة خيْطٌ يصلُ الأشياعْ
فإذا جُرْتَ يكونُ الظُّلْمُ ظلاماً ،
ويكونُ دَمٌ يفصلُ بين الظُّلمة والحكمة ،
قال الأول :
● هذا خَلْطٌ بين الأشياء فأين الأَصْلُ ؟
قال الثانى :
ــ هذا عَيْنُ الفَصْلْ



واحتدام الجَدَل اللّجىُّ ، فقال الأول :
● مامعنى التحكيمْ . . ؟
قال الثانى :
ــ أن يرتفع الميزانُ فلا تأثيمْ
قال الأول :
● زدنى . . ياسيِّد أهل الحجّة
حتّى لاتغرقنى اللجّة
قال الثانى :
ــ ألاّ تتورط فِى التّصنيمْ
قال الأول :
● يسِّرْ قولك حتّى أفْهم .
قال الثانى :
ــ أن تعتق روحك من تعبد رمز السّلطة
أو أهل السلطة
أو أتباع السلطة
قال الأول :
● إنّ فى ريْبٍ من أمْرى
كيف أوفق بيْن الأتباع
وبين الأشياع
وبينى . .
حتى لاترتبك الخطة . . ؟
فاحتقن الثانى من كمدٍ ،
وتساءل :
ــ أية خطة . . ؟
قال الأول :
● أتعاصر أتباعُ معاوية
أم أتباع «أبى موسى» ؟
فاختنق الثانى من رهَقٍ وأجابْ :
ــ إنىّ عَبْدٌ توّابْ
لا أعرف إلاّ وجه الله الأخير
الصَّمَدِ
الفَرْد
ولذا برئت نَفْسى من أن تَعْبُدَ فى مملكة الطين
الإنسان الفرْدْ
واحتدم الجدلُ اللجىّ
اندفع الرجلان إلى قاع الجدل اللجىّ
انحرفا
وانجرفا
كان الموْجُ المائجُ
والجدلُ المائجُ
فُرْطا من أمرهما أو سَرَفا
والفتنة تحجب عين الحق ،
وتُسْدُلِ فوق الأفق الكونىِّ السُّجُفاً . . !

قصيدتان

حلمي سالم

قطفناه مرةً
فى حديقة اليوسفى على زمام قريةٍ بعيدةٍ ،
وكان أبيضا .
قطفناه فى مقهى بباب اللوق مرةً ،
وكان نائما فوق هدبك الحزين
فَهَمَ واستطاب نفسه ،
وحطَّ شكله أمام نادهين ،
وكان شكلُه مباشراً وأبيضا .
قطفناه مرةً
تحت موجةٍ كبيرةٍ سماؤها أزرقاقةٌ خفيفةٌ
وبحرها أحمرٌ ،
لكنّ قطفنا تخيّر اشتعاله كلؤلؤه
على دوائر المياه تحت موجة بسيطةٍ ،
ونطّ فوق سطح مائه ،
فكان أبيضا .
أنت سمَّيته مرةً :
خرافة
ومرةً
سمَّيت لمستى : صلاه
وكان الاسمُ ـ فى الحالتين ـ يستطيل فى هوائنا
أبيضا .
وقلت : أنت أول العازفين ،
والجحيم كان أبيضا .
فماذا أراق فى البياض مرةً
عكارةَ الدماء
وسوَّى حديقة اليوسفى
مرةً
بمدفن تدس فيه عصفورةٌ غناءها الدفين ،
ملوَّنا مرةً ،
ومرةً
غامضا ؟
كنتُ أول العازفين ، مرةً
ولكننى لم أكن نهاية القاطفين .
وكان نصلُ خنجرٍ بخاصرى
أبيضاً مرةً ،
ومرةً
أبيضا .

ما يزال بابُ بيتها مواربا
وقلبُها مواربا
وجسمها مواربا
وعمرُها مواربا
وهى ما تزال فى سريرها العريض
ترتب الكواكبا .
تلتذ باختيار دفئها الخصوصيِّ من قصيدةٍ
يطير جمرُها على الفراش هادئاً
مرتبا
رضَيةً باختيارها لمزوفةٍ
تجىء فى المساء دافئه .
لمزوفةٍ ، لا لعازفٍ يجىء فى الهزيع لاهبا
تاركةً
باب بيتها مواربا
وقلبها مواربا
وجسمها مواربا
وعمرها مواربا .
وهى ما تزال فى سريرها العريض ،
ترتب الكواكبا .
غيابها كان حاضراً ،
حضورها كان غائبا

ماء و ... نار

محجوب موسى

عيـد وسجن ؟ . . . كيف يلتقيـان ؟   هـذا لـقـاء لـيس فى الإمـكـان
الـعـيـد سـبـح وانـطلاق دونمـا   حـد فـا لـلعيـد والـقـضبـانِ ؟
أين التفـاف الأهـل حـولى طـاقـةً   مـن فـرحـة ومـودة وحـنـان ؟
أمِنَ ابتهـاجِ البيت مـلءَ كيـانِـه   لـتـهـجـم الجـدران والـسجـانِ ؟
هـل تـذكـريـن حـبيـبتى أمـنيّتى   بنتى لـقـاء العيـد (بـالفـستـانِ) ؟
تمـشـين فى عـيـنى بـه أغـرودةً مخضلة الأنغام والالحانِ
وأنـا أضـمـك بـالـفـؤاد وأنـتـشى   قـبـل انتشـاء الـضم بـالأحضـانِ

هـل أنت مثـا الأمس يـاأمنيّـتى   أم أن عـيـدك بـاء بـالخـذلانِ ؟
عيد و (بابا) غـئب ؟ : من يـاترى   يـرنـو الـيـك بـقـلـبـه الحنّـانِ ؟
(عـيـديـة) الأهـلين والجـيـرانِ   أمست من لـاصـدقـات والإحسـانِ
تُعطى اليك ومصمصـات شفـاههم   تهـوى بمـثـل الـكـى بـالـنيـرانِ
تهـوى عـلىَّ هُـنـا وأنـت ذكـيـة   تـدريـن سـر الـبـذل والـتحـنـانِ
فتحـاولـين تمـنـعـا . . . لـكـنـما   إلحـافـهـم يـدعـوك لـلإذعـانِ
كم كنت تبتسـمـين حـين عـطائهم   وأنـا جـوارك بـالـفـم (الملآنِ
فـأنـا سـأعـطى ضعفـه لصغـارهم   لـيـكـون قـدرُك فـارسَ الـمـيـدانِ
والـيـوم أين الـزهـو يـاأمـنـيّـتى   وأبـوك مـيْـتٌ دُونمـا أكـفـانِ ؟
أنـت الـيـتـيـمـة فى وجـودى إنـه   عـدم فـا فى الـسجـن من وجـدانِ
فـلك الـذى يـرعـاك فـوق رعـــ   ـاية الأبوين . . . منْ للناس كالرحمانِ ؟



ضياء الشرقاوى ومأساة العصر الجميل

محاولة روائية فى ظلال مسرح العبث

محمد السيد عيد

« مأساة العصر الجميل » هى الرواية الثانية للكاتب الراحل ضياء الشرقاوى . وضياء ـ كما عهدناه ـ كاتب عاشق للمغامرة والتجريب ، وإذا كان فى روايته الأولى « الحديقة » قد جرب شكل الرواية التى تقوم على مجموعة من القصص القصيرة ، فهو فى روايته الثانية يقترب من مسرح العبث . وقد يتساءل القارىء : لماذا مسرح العبث وليس الرواية العبثية كما نراها عند كافكا مثلا ؟ والرد بسيط وهو إن روايتنا فى الحقيقة مسرحية بمعنى الكلمه تعتمد على الحوار اعتماداً كاملاً ، وليست الأجزاء غير الحوارية سوى إرشادات مسرحية ، أضف إلى هذا أن « المنظر » الذى يعتبر أحد المعالم الرئيسية فى المسرح موجود بشكل واضح ، وأن الحركة فى المكان محدودة إلى أقصى حد بحيث إن كل الأحداث تقع فى مكان واحد ، وهذه سمة ترتبط بالمسرح أكثر مما ترتبط بالرواية .

بعد هذا التقديم السريع أرى أن نعرف أولاً مسرح العبث ونقف عند مسرحية لعبة النهاية لبيكيت كمثال له حتى يصبح حديثنا عن رواية ضياء الشرقاوى موثقاً :

يشير لفظ العبث من الناحية اللغوية إلى ما هو خارج عن العقل ، أو عن آداب المجتمع ، أو المعارضة الصريحة للعقل ، وأيضاً المضحك والسخيف « أما من الناحية الفلسفية فيشير إلى هذا الإحساس الذى يصيب الإنسان المعاصر من جراء إدراكه لما فى العالم من فوضى وقبح ولا جدوى أيضاً .

ويرجع الفضل فى تشخيص هذا الإحساس إلى الكاتب الفرنسى البير كامى فى كتابه « أسطورة سيزيف » الذى صدر عام ١٩٤٢ ، وشبه فيه الإنسان المعاصر بسيزيف الذى حكمت عليه الآلهة فى الأسطورة اليونانية القديمة ، بأن يدفع صخرة إلى قمة جبل الأولب ، وكلما كاد يصل بها إلى نهاية الجبل سقطت منه إلى السفح ، وكان عليه أن يبدأ من جديد رغم علمه بلا جدوى ما يفعل .

وتكمن خطورة هذا الإحساس فى نظر كامى فى أنه قد يدفع بالإنسان إلى الانتحار ، لكنه يقرر أن الانتحار ـ من حسن الحظ ـ ليس هو الاستجابة الوحيدة الممكنة ، فهناك ـ أيضا ـ احتمال أن يصل الإنسان إلى الرضى .

ويرتبط هذا الإحساس العبثى بعدة أمور ، مثل :

- الطبيعة الميكانيكية لحياة كثير من الناس التى يمكن أن تقودهم إلى السؤال عن القيمة أو الهدف من جودهم ، وهذا شىء وطيد الصلة بالعبثية .
- الإحساس الحاد بمرور الوقت ، أو ادراك أن الوقت عنصر هدام .
- الإحساس بالاغتراب فى هذا العالم الغريب ، هذا الإحساس الذى يعد بصاحبه إلى حد الغثيان . .
- الإحساس بالعزلة عن الكائنات الأخرى .

وقد كان من الطبيعى أن يبحث الكتاب العبثيون عن شكل مناسب لأفكارهم وليمثلوا ـ فعلا ـ أن توصلوا لنتائج طيبة ، إذ وجدوا أنهم يستطيعون اللجوء إلى التمثيل الصامت ، والأداء الطقوسى ، وتهريج السيرك ، والاستفادة بالرمز ، والأسطورة ، والحلم ، كما وجدوا أنه بوسعهم أن يتخلصوا من الحدث الذى جعله أرسطو عماد المسرح ، ومن الحبكة ، ومن الشخصيات ذات الأبعاد ، وبذلك أحدثوا تغييراً شاملاً فيما يكتبون .

وقد أطلق هؤلاء الكتاب على محاولاتهم للتوفيق بين المضمون العبثى والأشكال المسرحية غير التقليدية اسم : مسرح الطليعة . وهو مصطلح عسكرى أصلاً يدل على الفرقة التى تقوم بالاستطلاع لبقية فرق الجيش ، وهذه الفرقة الاستطلاعية عادة هى أكثر الفرق مخاطرة ، ومغامرة ، وأكثرها تعرضاً للضربات ، إلا أن دورها لا يمكن الاستغناء عنه .

ويرفض يونسكو أن يطلق عليه أو على رفاقه (بيكيت ـ أدامسوف ـ أرابال . . . وغيرهم) اسم مسرح الطليعة ، ويرى أنه لا يوجد مسرح طليعة ، لأن كل حركات التجديد تكون عادة طليعية وقت ظهورها ثم لا تلبث أن تفقد هذه الصفة ، وتتنحى عن مكانها لحركة مسرحية أخرى .

ويرى ليونارد كابل برونكو أنه من الصعب تحديد قواعد عامة يتبعها الكتاب الطليعيون فى أعمالهم ، لأن كل كاتب منهم له طريقته الخاصة التى تميزه عن غيره ، ولذا فإن القول بـ « مسرح طليعى » يعد قولاً غير دقيق أما القول الدقيق فهو « المسارح الطليعية » .

(٢)

بعد هذه العجالة نقف مرة أخرى عند مسرحية « لعبة النهاية » ، للكاتب الإيرلندى صاموبل بيكيت لاعتقادنا أن رواية « مأساة العصر الجميل » يمكن أن تفهم بشكل أفضل فى ضوء هذه المسرحية .

تدور مسرحية « لعبة النهاية » فى غرفة واحدة مغلقة ، حرص بيكيت على رسمها بدقة لتكون عاملاً من العوامل المؤثرة فى توصيل أفكاره ، فالحوائط عالية ، وعلى ارتفاع كبير توجد نافذتان صغيرتان ، والضوء رمادى ، وعلى الحائط صورة مقلوبة ، وفى مقدمة المسرح صندوقا قمامة ، وهذا كله لإشعار المتفرج بالكآبة والقذارة ، والأوضاع المقلوبة

وأبطال مسرحيتنا أربعة : (هام) : وهو رجل كفيف ، قعيد ، يجلس طوال الوقت على كرسى متحرك بين النوم واليقظة ، و(كلوف) : خادمه الذى لا يستطيع الجلوس لبتر فى ساقيه ، و (ناج) و (نيل) والدا (هام) . وهما أيضاً مصابان ببتر فى سيقانهما ، يعيشان فى صندوقى قمامة ، يطلان منهما من آن لآخر ، ليتحدثا ثم يعودان للاختفاء .

والملاحظة التى نلاحظها لأول وهلة هى أن الأبطال الأربعة مصابون بأنواع مختلفة من العاهات ، يعانون من العجز والتشوه .

وخلال تضاعيف المسرحية نجد أن الحب مفتقد بين (هام) و (كلوف) ، وأن (كلوف) يفكر فى قتل سيده لولا أنه يخشى الوحدة ، والموت جوعاً . كما نجد محاولات (ناج) و (نيل) للتواصل ، وهى تصاب بالفشل :

نيل : هل حان وقت الحب ؟
ناج : هل كنت نائمة ؟
نيل : أوه . . كلا
ناج : قبلينى



نيل : لا أستطيع

ناج : حاولى

(يشدان رقبتيهما وهما يحاولان الاقتراب ، يفشلان فى التلاقى ، ينفصلان مرة أخرى) لكن رغم هـذا العجز والفشل فـإنهما لا ينفصلان ، بـل يبقيـان متجاورين فى صندوقى القمامة ، طول الوقت .

● والزمن فى المسرحية متوقف ، ميت :

هام : كم الساعة ؟

كلوت : كما هى دائماً

هام : (مشيراً إلى النافذة اليمنى) هل نظرت ؟

كلوف : نعم

هام : إذن . .

كلوف : صفر

● والـطبيعـة خـارج المكـان ميتـة ، أو بمعنى أصـح لا وجود لها :

كلوف : لم تعد هناك طبيعة

هام : لم تعد هناك طبيعة ؟ إنك تبالغ

كلوف : أقصد فيما حولنا

● والمسرحية عموماً ليس بها حبكة تقليدية ، وتعتمد على بناء دائرى بحيث إنها تنتهى فى النقطة نفسها التى بدأت منها .

● وفيما عدا الصورة الخارجية للأبطال . المتمثلة فى شكلهم المشوه ، والكراهيـة الموجـودة بـين (هام) و (كلوف) وعدم القدرة على التواصل بين (ناج) و (نيل) لا نستطيع أن نضع يدنا عـلى أبعاد أخرى للشخصيـات ، وهـذا أمـر منطقى يتناسب مع طبيعة المسرحية الخالية من الأحداث والحركة .

● والحوار فى « لعبة النهاية » يبدأ بحمل قصيـدة متبادلة بين الشخصيات ، لكنه شيئاً فشيئاً ـ يتحول إلى منولوجات طويلة لا يقطعها إلا لحظات الصمت .

هذه هى باختصار « لعبة النهاية » فماذا عن « مأساة العصر الجميل » لكاتبنا ضياء الشرقاوى .

●

المؤكـد أننا لـو حاولنـا استخراج مغـزى الـروايـة بالشكل الذى تعودناه مع الأعمال التقليدية فلن يكون نصيبنا سوى الفشل ، لأن عملية الاستنباط العقل هنا ستكون عاجزة ، فلسنا أمام أحداث متتالية ، تربطها عقـدة ، وتنتهى إلى حل . إننـا أمام عمـل من نـوع مختلف . . عمـل يخلو من كل المـواصفات التقليـديـة للروايـة ، لذلـك فسنحاول معـه بـطريقـة أخـرى .

وسنسأل أنفسنا بدلاً من : « ماذا فهمنا ؟ » سؤالا آخر هو : « بماذا شعرنا ونحن نقرأ هذا العمل الذى كتبه ضياء الشرقاوى » ؟

الإجابة باختصار : شعرنا بـالقرف ، والحصـار ، والخوف ، والتكرار الممل . .

إننا منذ البداية نجد اهتماماً بكلمات مثل : البول والغـائط ، كـما سنجـد جـردلاً من الصـاج يمتـلىء بالفضلات الآدمية ، تفوح منه الروائح الكريهة ، ولا يكف الأبطال عن استعماله ، ولا يكف عن وصفهم وهم يستعملونه ومما يزيد إحساسنا بهذا القرف الحديث المتكرر عن الجرب :

« : لقد بدأت الدوائر الحمراء تنتشر فوق وجهى ، وهذا معناه . .

تركت الجريدة تسقط فوق الأرض وراحت تستمع إلى صوت ارتطامها بالبلاط

ــ : ألم تبـدأ الـدوائـر الحمراء فى الـظهـور فـوق جلدك ؟

ــ : لا . . ولكن إذا لم أغسل نفسى بماءٍ ساخن اليوم أو غداً على الأكثر فلابد أن يـظهر الجـرب على جلدى كما بدأ يظهر عليك .

انفجـر يضحك وقـال : هـا . . مـاء سـاخـن . . الجرب

ــ انظر إلى جلدك فى المرآة .

قاطعها قائلاً : « هذه الدوائر الحمراء جرب »

إن هـذه المفردات ، والأفعـال ، والحـوار ، كلهـا تؤكد لدينا الإحساس بالقرف الذى يعد أحد المفردات المتكررة لدى كتاب العبث ، ولعلنا نذكر أن لسارتر رواية بعنوان الغثيـان ، وأن الفريـد جارى أحد آباء العبثيين افتتح مسـرحيته أوبـو ملكـاً بكلمـة « خـرء Merdre

●

وإلى جانب القرف نجد إحساساً بالحصار والخوف فنحن منذ البداية فى حجرة واحدة والبطلة محاصرة فى هذه الحجرة ، لا يمكنها مغادرتها ، والأسباب عديدة ، فليس من المؤكد أن المفتاح الذى معها هو مفتاح الحجره لأن صاحبة الشقة (وهى سيدة عجوز ذات شخصية غامضة) تمتلك عشرات المفاتيح المتشابهة فى الشكل ، وربما أغلقت الباب وأخذت المفتاح الحقيقى وحتى إذا كان المفتاح هو المفتاح الحقيقى فهى لن تستطيع الخروج من الشقـة ، لأن الخارج مـلىء بالرعب والغموض والجثث المتعفنـة المليئـة بـالـديـدان والبـرودة والتشوهات . . يقول البطل للسيدة الشابة عنه : إنه يمتلىء بـ : « لصوص ، وقطاع طرق ، وآلهه ، وموتى ، وذئاب ، وقد يسون ، وقتله ومزيفون وعاهرات .

لكـل هـذه الأسبـاب لا يمكن للبطلة أن تغـادر حجرتها ، وهب أنها تجاسرت على الخروج والنزول فهى لن تقدر بعد ذلك على تحقيق الهدف الذى جاءت من أجله ، لأنها إذا أرسلت خـطاباً عـلى عنـوان السيـدة

العجوز بما تريده فليس هناك ضامن لوصوله ، وإذا لم يوضع فى صندوق آخر وتسلمه أحد البوابين وصعد به إلى الشقة فليس هناك ضامن أن السيدة العجوز ستفتح له ، وحتى إذا فتحت له فليس هناك ضامن أنها ستقرأ ، وبافتراض أنها ستقرأه فليس هناك ضـامن أنها سترد عليه . الخلاصه . . إن على البطلة أن تبقى مكانها ، وأنه لا مفر لها من هذا الحصار .

●

وهناك إحساس آخر يحاول ضياء ترسيخـه طوال الوقت ، هو الإحساس بالتكرار ، فمنذ اللحظة الأولى نجد جريدة قديمة لا يكف الرجل والسيدة العجوز ، بل والبطلة الشابة عن قراءتها ، ويبلور الرجل الأمر بقوله :

« تخيلى أنك تقرئين هذه الجريدة للمرة الأولى فستجدين نفسك تقرأينها فعلاً للمرة الأولى ، ستقرئين نفس الحوادث بنفس الشغف ونفس الاستمتاع ، بمجرد أن تتخيلى أن نفس الشىء ، حدث بنفس الشكل آلاف المرات فلن تفقدى الإحساس بالاستمتاع ، الاستمتاع بالشكل المحدد الأزلى ، يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافياً محدداً واحداً »

ويرتبط هذا التكرار بما يحدث فى العالم ، لأن كـل شىء فى العالم يعيد نفسه :

« سوف تتيقنين أن لا شىء يحدث فى العالم فى حقيقة الأمر ، وأن هذا الذى قرأته ذات مرة للمرة الأولى وظللت تعيدين قراءته مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل ، قد فقد زيفه الأول ، وفى كل قراءة جديدة يتحول إلى حقيقة صافية كأنها تحدث أمامك . وصرت تعرفين تماماً ما سيحدث خطوة بخطوة حتى قبل حدوثه فى أثناء القراءة .

●

إن هذه المعانى العديدة التى يحاول ضياء نقلها إلينا خلال روايته هى جميعاً معان متكررة لدى كتاب العبث والسؤال الآن هو : كيف جسد كاتبنا ما يريد أن يقول ؟

أولى سمات التشكيل فى هذه الرواية هى : محدودية الحركة فى المكان ، تماماً كالمسرح ، فنحن فى حجرة واحدة من أول الرواية لنهايتها ، وهذه الحجرة قد عنى الكاتب بوصفها بدقة لتؤدى دورها ـ كما يؤدى المنظر المسرحى دوره فى التوصيل . . ولعله من المفيد هنا أن نتعرف على أوصاف هذه الحجرة التى تصاحبنا من بداية العمل لنهايته . . إنها : واسعة ، عارية من الزينة ، مغلقة الأبواب ، بها نافذة زجاجية رطبة ، بلاطها عار ، يغمرها ضوء بارد يزيد الإحساس بعرى الجدران والسقف ، ومؤثثة بقطع معدنية تثير الإحساس بالبرودة : منضدة إيديال رمادية ، وسرير وكومودينو معدنيين ، وجردل صاج تصدر منه رائحة الفضلات .

ويذكرنا اللون الرمادى بوصف بيكيت للمكان فى مسرحية «لعبة النهاية» كما يذكرنا الجردل الصاج بصندوقى القمامة ـ فى نفس المسرحية .

بعد هذا يأتى الحدث . . والحقيقة أنه من الصعب أن نصف هذا العمل بأن فيه حدثاً ، فليس هناك سوى السكون . . وهذا وصف موجز للرواية :

تنقسم الرواية إلى ثلاثة فصول ، الأول بعنوان « على هامش العصر الجميل » والثانى بعنوان « فصل فى الجحيم » والثالث بعنوان « أفراح الجسد »

فى الفصل الأول نجد رجلاً وامرأة شابة يتحدثان ، ونعرف أن الحجرة جزء من شقة ، والشقة هى سكن سيدة عجوز ، وأن ثمة ورقة يجب أن تحصل الشابة على توقيع من العجوز عليها . ولا يخرج الفعل فى هذا الفصل عن السير فى الحجرة أو التبرز فى الجردل .

وفى بداية الفصل الثانى ينام الرجل ، وتدخل إلى منطقة التركيز السيدة العجوز ، ثم تخرج بعد فترة ويستيقظ الرجل ليدخل فى جدال مع المرأة حول أوصاف السيدة العجوز .

أما فى الفصل الثالث فنجد الأشخاص الثلاثة معاً ، ونرى الرجل يقنع السيدة الشابة بأن تظهر الطاعة للسيدة العجوز ، وينتهى بأن تطيع وتصبح جزءاً من اللعبة .

هذه هى حركة الأحداث ، يمكننا أن نؤكد أنها شبه معدومه ، ولا تفترق كثيراً عن حركة الأحداث فى « لعبة النهاية » لبيكيت ، حيث لا تعدو الحركة فيها خروج شخصية من صندوق الزبالة أو عودتها إليه ،



وخروج كلوف من الباب أو عودته للمسرح فى نفس الثانية .

●

وليس لدينا فى الرواية كلها سوى ثلاث شخصيات هى : السيدة العجوز ، السيدة الشابة ، والرجل .

وهذه الشخصيات ـ عموماً ـ مجردة ، لا نعرف لها اسماً ، ولا وطناً ، ولا طبقة اجتماعية ، بل لا نعرف على وجه الدقة طبيعة العلاقة بينهن . وسنقف هنا وقفة سريعة عند كل واحدة من هذه الشخصيات . .

● السيدة العجوز

وهى سيدة فى الثمانين أو التسعين من عمرها ، تسكن فى الطابق الثالث منذ أربع وعشرين سنة ، نراها قعيدة كرسى متحرك فى البداية (تذكر هام فى مسرحية بيكت) ، ونعرف عنها أنها تدخن الحشيش ، وتعيش فى حجرة مغطاة بآلاف المرايا التى تعكس لها آلاف الصور ، فتسبب لها ما يشبه الجنون .

وفى الفصل الثانى نجد هذه الشخصية وقد تحول نصفها الأسفل إلى مؤخرة فرس ، ينبت فيها الشعر ، كما نجدها تتحرك بدلاً من كونها قعيدة ، ونجدها تتصف بالمتناقضات ، فهى مرة قبيحة (أقبح عاهرة شاهدتها فى حياتى) ومرة أخرى جميلة (تسعون عاماً وتمتلكين هذا الجسد الجميل) وفى لحظات شبه غزلية تقول لها السيدة الشابة : « ساقان جميلتان » ، « مؤخرة . . آه . . ياللجمال » .

وليس هذا هو وجه التناقض الوحيد فى هذه الشخصية ، فهى خرساء وذات صوت جميل ، عمياء ولها عيون جميلة ، وصماء وتسمع كل شىء . . تفوح منها رائحة العفن وتتمتع بشخصية جليلة . . إنها كم من المتناقضات المميزة .

● السيدة الشابة

من الواضح أن هذه السيدة ضيفة على المكان ، وأنها غير راضية عن الموقف الذى وجدت فيه ، متبرمة بالرجل الذى معها ورغم هذا تضاجعه ، ضيقة النفس برائحة الفضلات التى تملأ الغرفة ، ومع هذا تبقى فيها . تصف السيدة العجوز بكل الصفات المتناقضة ، وتكذب أحيانا . . لكن المهم أنها فى النهاية تفقد تمردها وتصبح صورة أخرى من السيدة العجوز وتتضرع أمامها كإله .

● الرجل

وهو شخصية لا تقل غموضاً عن الشخصيتين السابقتين ، وعلاقته بالسيدة العجوز غامضة ، فهو يعاملها كإله ، وفى الوقت نفسه ، لا يكف عن تشويهها لحظة . أما علاقته بالسيدة الشابة فليست أقل غرابة ، فهو الذى أتى بها ، لكنه يبث الرعب فيها لتكف عن محاولة الخروج ، وهو يضاجعها ويسبها ويطوعها فى النهاية لما يريد ويجعلها تخضع للسيدة العجوز .

إن هذه الشخصيات جميعاً بطابعها التجريدى الغريب تذكرنا إلى حد بعيد بشخصيات بيكيت فى (لعبة النهاية) ، لكن لا شك أنها تختلف عنها فى حملها

لكل هذه التناقضات والتحولات . ومع هذا لا ينبغى أن نفهم أن هـذه التناقضـات والتحولات تخرج عن مسرح العبث ، فمثل هذه الحيل الفنية يمكننا أن نجدها لدى كتاب آخرين غير بيكيت .

●

والزمن فى قصتنا زمن خاص ، لا علاقة له بالزمن العام ، فلا يمكننا الجزم بأن هذه الأحداث تقع فى عام معين ، أو فى ساعة معينة :

ـ كم الساعة الآن ؟

ـ ربما كانت الحادية عشرة ليلاً ، وربما كانت الحادية عشرة نهاراً فما الذى يدريك أنها ساعة الليل أم ساعة النهار ، والضوء يغمر كل شىء بصفة مستمرة » .

والمكان ـ أيضا ـ شديد الخصوصية لا نجد له امتدادات قوية ، فنحن لا نعرف فى أى شارع يكون أو أى مدينة ، أو حتى فى أى جزء من أجزاء العالم . إنه مجرد حجرة فى الطابق الثالث والثلاثين .

وتتداخل خصوصية الزمان والمكان معاً لتخلق علاقة مع نوع خاص ، ناتجها هو حاصل ضرب الزمان فى المكان (٢٤ عاماً × ٣٣ طابقاً) وهذا الناتج هو المعادل الرياضى للواقع الذى نقابله فى روايتنا ، والذى يقطع العلاقة بين أبطالنا والعالم ، ويلغى أهمية التقسيمات الوقتية . يقول الرجل :

« ما أهمية هذه التقسيمات مادام ذلك لا يربطك بالعالم التحتى ، بالأتوبيس والعمل والجريمة والدعارة والسياسة مثلاً . حينما تكون لديك خطة جريمة تنوين تنفيذها فإنك حين ذاك تهتمين ، ولكن حينما لا يكون لديك خطة فما أهمية ذلك » .

وأظن أن هذه الطبيعة الخاصة بالمكان والزمان تذكرنا إلى حد بعيد بما قلناه عن الزمان والمكان عند بيكيت فى « لعبة النهاية » .

●

ثم نأتى إلى الحوار باعتباره أبرز ملامح التأثر بالمسرح . .

إن الحوار فى مأساة العصر الجميل هو الأساس ، أما الجزء الوصفى فهو مجرد توجيهات مسرحية ، ونحن لا نبالغ إذا قلنا إنه من الممكن لهذه الرواية أن تصعد على المسرح كما هى دون أى تغيير ، ولكى يتأكد القارىء من هذا نأخذ ـ دون تعمد الاختيار ـ جزءاً من أول صفحة كدليل على ما نقول :

« (ألصقت وجهها بالزجاج)
قالت : أحس بالدوار
(تحس رطوبة الزجاج فوق أنفها وجبهتها)
قال : ابتعدى
: ألا تحس هى بالدوار أيضاً ؟
(ابتسم ، فأحسنت بالضيق)
قالت : إن أى حيوان ينظر من ارتفاع ثلاثة وثلاثين طابقاً لابد أن يشعر بالدوار .
(تمدد فى الفراش كأنه يستعد لمعاودة النوم)
قال : أربعة وعشرون عاماً من السكنى فى الطابق الثالث والثلاثين كافية لأن . . إن الجمل المقوسة (والأقواس من وضعى) لو نزعت لوجدنا أن الحوار متصل ، ولو نظرنا إلى هذه الجمل الوصفية لوجدناها مجرد إرشادات مسرحية . وهذا يؤكد لنا مدى تأثر هذه الرواية بالمسرح عموماً ، وبمسرح العبث بوجه خاص .

والحوار عن ضياء الشرقاوى قصير غالباً :

« ـ قلت إنها كانت جميلة كالفرس
ـ ولم تكن عاريه ؟
ـ كانت جميلة كالفرس
ـ الحيوانة

ـ إنها إمبراطورة رقيقة
ـ امبراطورة حيوانة » .

لكن هذا الحوار يطول فى بعض الأحيان ، وربما استغرق نصف صفحة ، أو صفحة كاملة . إلا أن هذا لا يحدث إلا فى البداية فقط حين يحاول الرجل تكثيف الإحساس لدى السيدة الشابة بالخوف والحصار .

وكثيراً ما يكون طابع الحوار سريعاً ، لكنه كثيراً ما يعود أيضاً إلى الإيقاع البطىء ، وتقطعه التعليقات ووصف الحركة .

ويعمد ضياء فى معظم جمله إلى بتر نهايتها ، على أساس أن المعنى يمكن أن يفهم دون أن تكتمل الجملة ، وأن الجمل المبتورة تسهم فى رسم الجو غير الواضح الذى يسود الرواية . فالرجل يقول مثلاً :

« ـ : أربعة وعشرون عاماً من السكنى فى الطابق الثالث والثلاثين كافية لأن . . . .) لأن ماذا ؟ لا يكمل

ويقول مرة أخرى « : ـ أوكذلك أنها . . . »
أنها ماذا ؟ لا يكمل
وتستمر الجمل على هذا النحو
« : تحاولين باستثارتى أن . . . »
و « ـ : أنت لا تعرفين أننا أحياناً . . . » . . . الخ

●

وهكذا نستطيع فى ختام جولتنا مع رواية « مأساة العمر الجميل » للكاتب ضياء الشرقاوى أن نؤكد أنه عكس مضموناً عبثياً يتمثل فى القرف والحصار والتكرار ، واستخدام الأساليب التى يلجأ إليها المسرح العبثى من حيث محدودية الحركة فى المكان ، والاهتمام بالمنظر ، وتجريد الشخصيات ، واختفاء طابع خاص على الزمان والمكان ، والاعتماد الكبير على الحوار .

إن هذا كله يؤكد أن الفنون أصبحت فى هذا العصر متداخلة ، وأن تأثر الأدب العربى بالأدب الغربى أصبح إحدى سمات أدبنا المعاصر . لكن السؤال الذى يبقى دائماً مطروحاً على كل من ينهل من المنابع الغربية للأدب هو : أين مجتمعنا العربى ومشكلاته ؟ أين الإنسان العربى ومشكلاته ؟ . . أين ؟

اللغة والحياة المعاصرة

الحاسب الآلى وتعليم اللغات

د. محمود فهمى حجازى

هناك مجالات للافادة من الحاسب الآلى فى إعداد كتب تعليم اللغات ويمكن أن نحقق الكثير بالإفادة من الحاسب الآلى ، فنوفر الوقت والجهد مع السرعة والدقة .

يفيد الحاسب الآلى ـ مثلاً ـ فى تحديد الألفاظ الأساسية والألفاظ الوظيفية التى يقوم عليها تعليم اللغات لأبناء اللغات الأخرى . لقد أصبح الاهتمام العالمى بتعليم اللغات ظاهرة عامة . الانسان المعاصر وقته محدود ، والساعات المخصصة للتعليم توزع على مواد كثيرة ، فى عام دراسى قصير ، فتعليم اللغات جزء من المقرر ولا يمكن أن يقتصر الدارس عليها ، ولذا تعد الإفادة القصوى من هذه الساعات القليلة ضرورة معاصرة . ولهذا جوانب كثيرة ، منها أن يكون المحتوى اللغوى محدداً بطريقة واضحة لتحقيق الأهداف المنشودة . وهنا نجد للحاسب الآلى دوراً فى اختيار المفردات المناسبة على أساس دراسة نصوص معاصرة وتعرف أهم الكلمات الواردة فيها .

لم يعد تحديد الألفاظ الشائعة عملاً انطباعياً ، ولكنه يتم الآن بوسائل مختلفة ، منها الحاسب الآلى . وهناك جهود كثيرة بذلت فى مرحلة إعداد الكتب التعليمية للغات عالمية كثيرة ، فأسهمت فى تحديد المحتوى اللغوى . قامت هذه البحوث بتحديد درجات شيوع المفردات ، وأفادت ـ من الجانب الآخر ـ فى مراحل مختلفة من إعداد الكتاب التعليمى المناسب . والواقع أن تقديم كلمة نادرة أو غير مناسبة لدارس اللغة يعنى هدر الوقت ، فهذه الكلمة النادرة أخذت مكان كلمة شائعة ، وعدم مراعاة ذلك فى تأليف الكتب يجعل تعليم اللغة قليل الفاعلية ويجعل الجهد المبذول فى غير موضعه .

هذا مثال واحد لما يمكن أن تقدمه الامكانات المعاصرة فى تعليم اللغات ، ولهذا فإن إعداد كتب تعليم اللغات ـ بصفة خاصة ـ يتجاوز الجهود الفردية ، ويتطلب تكامل جهود كثيرة فى مراكز علمية متخصصة ، والأمثلة المعاصرة كثيرة سواء فى تعليم اللغة القومية أم فى تعليم اللغة لأبناء اللغات الأخرى .

افتعال المعارك

بسمة الحسينى

يشير مقال حسن عطية المنشور بالعدد الثانى والخمسين من القاهرة تحت عنوان « اكذوبة هزيمة المسرح المصرى » النقاش من نواح عدة . ولكن لما كان الكاتب قد بدأ مقاله بالرد ـ مهاجما ـ على مقال ليوسف ادريس ثم كتاب لفاروق عبد القادر ، لزم التنويه ـ بداية ـ بأننى لا أرد نيابة عنهما . أولا لأنهما أقدر الناس على ذلك ، وثانياً لأننى لا أنتمى للتيار الثقافى الذى ينتمى إليه أحد أو كلا الكاتبين الكبيرين . المسألة ببساطة هى أن حسن عطية فى خضم حماسه للدفاع عن جيل « التجاوز » ـ كما يسمى مسرحيى السبعينيات ـ قد أوقع نفسه فى عديد من التجاوزات أبرزها هو الطرح الأساسى لمقاله والذى يكرس للمفاضلة بين العاملين بالانتاج المسرحى فى الستينيات وبين العاملين به فى السبعينيات ، منحازاً فى طرحه هذا إلى جانب السبعينات ، ومتهما مسرحيى الستينيات بالجهل والعجز والرعب وغير ذلك من الاتهامات التى كان أولى به ـ من باب الحكمة على الأقل ـ أن يتفاداها حتى لا يقع فى براثن يوسف ادريس أو فاروق عبد القادر .

وليس مفهوماً كيف يمكن لعشر سنوات أن تحدث هذه القسمة ، بل هذه المعركة التى ينهزم فيها « جيل » وينتصر آخر . وكيف يمكن « قص » الحركة المسرحية المصرية بمقص هذه السنوات العشر إلى جيلين : جيل العجز والرعب وجيل التجاوز .

أين نضع إذن نعمان عاشور والفريد فرج ومحمود دياب وسعد الدين وهبة ونجيب سرور وعلى سالم وسمير العصفورى وعبد الغفار عودة وغيرهم ؟ بل إن كثيراً من الأسماء التى أوردها حسن عطية كمثال على جيل السبعينيات لا تنتمى حقاً إلى هذا الجيل ، لا بحكم السن ، ولا بحكم الانتاج .

فلننسَ إذن هذه المعركة المفتعلة ، ولنعتبر أن الحركة المسرحية فى مصر فى تاريخها الحديث هى حركة واحدة ذات صفوف . وبين الحين والآخر ، ونتيجة لمتغيرات إجتماعية وسياسية متفاوتة التأثير ، يتحرك بعض الأفراد من الصفوف الخلفية إلى الامامية وبالعكس . ولكى نكون منصفين يجب أن نعترف أن هذه الحركة كانت أكثر نجاحا وتأثيراً فى أعوام الستينيات منها فى أعوام السبعينيات . لا لتفوق مخرجى وكتاب الستينيات على مخرجى وكتّاب السبعينيات ، وإنما لأن المسرح كان فى الستينيات جزءاً من مشروع اجتماعى طموح وضخم حملت لواءه الفئات الوسطى من المجتمع وتولت تنفيذه سلطة قوية وفتية أخذت على عاتقها أن يكون صوتها هو الصوت الوحيد المسموع .

لم يكن المسرح فى الستينيات كما يذكر حسن عطية « مجرد راصد للمشاكل اللحظية أو مدشن للآراء السياسية والإعلامية السائدة » وإنما كان تعبيراً واضحاً بليغاً جميلاً عن صعود الفئات الوسطى ـ فى المدينة بالذات ـ واحتلالها مركز الحياة الثقافية . وقد أتى هذا التعبير مدعوماً بالامكانيات الكبيرة لمثقفى تلك الفئات . . . فكيف لا ينجح ؟ هل كان يمكن فصل الانتاج المسرحى فى الستينيات عن التغيرات الإجتماعية التى حدثت فى تلك الفترة ؟ يجيب على هذا السؤال فشل المحاولات المسرحية القليلة التى تمت فى هذا الاتجاه .

ثم أجهض المشروع الاجتماعى الطموح فى ١٩٦٧ ، وخبا التوجه الاجتماعى المحدد ، وبدأت الفئات الوسطى تعيد النظر فى هويتها ، فى أحلامها ، وفى ماضيها .

كان حتما أن تهمد الحركة المسرحية وان ينزوى ابطالها ، لا هروبا وقهرا كما يقول حسن عطية وإنما لسببين : أولا ـ لأن المسرح لا يعتمد فقط على الإبداع الفردى وهو ليس فنا قائماً بذاته وفى حد ذاته ، وإنما هو فى المقام الأول فعل اجتماعى لا يتوهج إلا فى سياق دفع تقوم به أحدى فئات المجتمع فى اتجاه محدد ولغاية محددة .

أن ارتباط مسرح الدولة بالسلطة السياسية لم يكن أبدا مجرد ارتباط مالى وإدارى وإنما هو قبل كل شىء ارتباط فكرى ، ولذلك كان لزاماً أن تصيبه الضربات التى نالت من هذه السلطة . وثانيا ـ لأن السلطة التى تبنت هذا المسرح كثرت وثقلت همومها ، وشاب الغموض وعدم الثقة علاقتها بالفئات المتوسطة التى ساندتها ابان صعودها وتولت هى التعبير عن مصالحها . أصبح المسرح من الناحية المالية والادارية عبئا لا مبرر له . وهكذا انسحبت الحركة المسرحية من المركز إلى الهامش . وترسخ هذا الموقع فى اوائل السبعينات مع تخلخل المجتمع المصرى وتغير القيم وبرزو فئات متعددة كرست منتجاتها الثقافية الفجة والفاسدة وفرضتها على سائر فئات المجتمع باستخدام دعاية لحوحة وبالموافقة الضمنية من قبل أجهزة الدولة التى سرها ان تتخلص من عبء تبنى الانتاج الثقافى .

بقى مسرح الدولة معزولا عن تيار الحيوية التعبيرية الذى لم يتوقف جريانه فى الأوساط الشعبية والريفية ، لاهثا بين محاولة ارضاء الاسياد الجدد المطالبين بضحكات أكثر ونصائح أقل وبين تملق قطاع من المثقفين المصابين بحالة فصام مرّ ومرضى مع الواقع والغارقين فى « تفصيص » سيكولوجية « الانسان المطلق » أو « الانسانية ـ الكلية » . . . الخ .

كان طبيعيا إذن أن يهبط مسرح الدولة السلم الذى صعده قفزا ، وان يجر وراءه ـ وان كره حسن عطية ـ مسرح الثقافة الجماهيرية مع زيادة ارتباطه المالى والادارى والفكرى والفنى بالمركز ـ الدولة خلال السبعينات واوائل الثمانيات . ولكى نستطيع تقييم مسيرة الحركة المسرحية فى مصر منذ أوائل الستينات وحتى الآن نسأل :

هل انتجت هذه الحركة مدرسة ما ؟ اتجاها فكريا أو فنيا ما ؟ تجربة مسرحية متميزة استمرت لخمسة أو أربعة أو حتى ثلاثة أعوام وتركت أثراً يهدى الآخرين ؟ .

الاجابة : لا . لأن أغلب مسرحيينا مازلوا غير قادرين على الربط بين طرفى معادلة بسيطة : المسرح كفن له قواعده واساليبه التقنية ، والمسرح كنشاط اجتماعى مرتبط جذريا بحياة الناس اليومية وبما تحويه هذه الحياة من عناصر التاريخ والتراث والدين واللغة . وهكذا فهم يتسكعون بين الطقسية والعبثية والشعبية والواقعية والالتزامية والكلاسيكية . . الخ ، محاولين دون نجاح أو جدوى نفض اطنان السأم الراسخة على قلوب جمهور تتناقص اعداده كل ليلة .

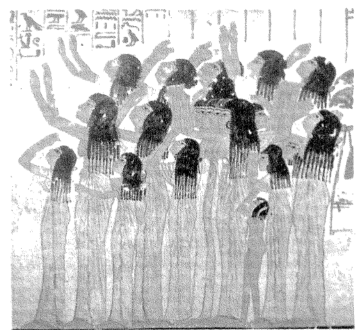
أن الانسان (الممثل ـ المشاهد ـ الكاتب ـ المخرج) هو صانع العمل المسرحى وحياته هى مادة ذلك العمل ، والانسان لا يحيا حياة طبيعية الا بانتمائه إلى جماعة بشرية وكذلك المسرح . أن أية محاولة لفصل المسرح خارج سياق حياة الجماعة البشرية المحددة التى يعبر عنها والتوهان به فى رحابة انسانية مزعومة ، لن تؤدى إلا إلى اعدام مبرر وجود هذا المسرح بالنسبة لهذه الجماعة البشرية . وعليه فى هذه الحالة ان يقنع بالحياة داخل خيمة الأكسجين التى أقامها له صانعوه والا يخرج للهواء الطلق ، أو عليه أن يرضى بالدور الوحيد المتاح له ضمن طاقم خدم السلطة القائمة أو القادمة أيا كان نوعها طالما أنها هى التى تمنحه شرعية وجوده .

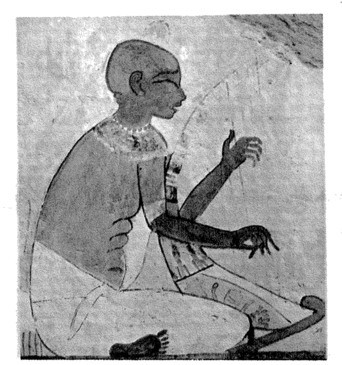
وأخيراً ـ لا داعى لمناقشة العبارات التى وصف بها حسن عطية تجربة فرقة مسرح الحكواتى فى لبنان وتجربة فرقة المسرح الاحتفالى فى المغرب لأنها لا تعكس سوى نقص فاضح فى المعلومات يعيب الناقد المتخصص وتجاوزا لقواعد الأمانة النقدية المتعارف عليها . ●

متحف الفن المصري الفرعوني

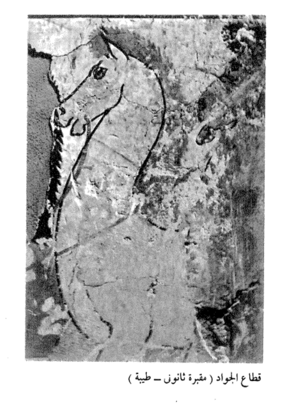
خادمتان تزينان سيدتهما (مقبرة جسر كارع سنب ـ طيبة)

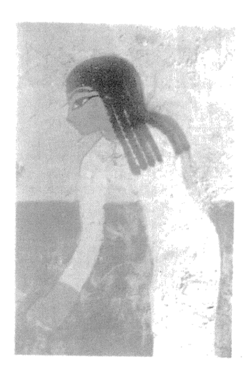
متحف الفن المصري الفرعوني


النائحات

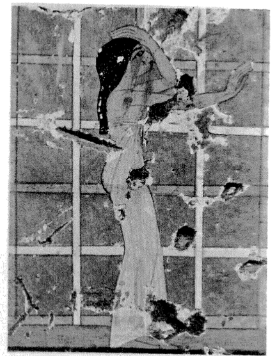

عازف الهارب الضرير (مقبرة نخت ــ طيبة)


قطاع الخدم (مقبرة رخ مى رع ــ طيبة ــ الاسرة ١٨)


قطاع الجواد (مقبرة ثانوى ــ طيبة)


قطاع اقتلاع الكتان (مقبرة نخت ــ طيبة)


قارب أمام البردى (مقبرة امنمحت ــ طيبة)


قطاع من لوحة الفقيد (مقبرة نب امن وايبوكى ــ العساسيف «الخوخة»)

سيرة الشيخ نور الدين



يرويها احمد شمس الدين
يرسمها محمود الهندى





بدأت التلال المؤدية لدنقلة تظهر بوضوح لبصيرى فتملكه شعور بالراحة فصرخ بفرح .

-- وصلنا بالسلامة يا رجاله .

وقبل أن يدخل الطريق المؤدى للنهر من بين التلال كانت الشمس قد غربت .

سارت الجمال يوجهها بصيرى ورجاله نحو النهر حتى وصلت إليه ، وقد أخذ القمر ينشر أشعته فى الأفق . همت الجمال إلى الماء وأخذت تشرب فقد مر عليها أكثر من عشرة أيام دون ماء .

نظر بصيرى إلى النهر وقد عكرت الجمال مياهه ، وانعكاسات ضوء القمر تلون المياه بالذهب والفضة . اقترب من الماء أراد أن يخلع ملابسه ليستحم فى النهر توقف . شىء ما يمنعه من دخول النهر . . . ليس الخوف ولكنها رهبة تقتحمه تصده عن النهر . تراجع . . . توقف خلف الجمال رمى بجسده على الأرض وحاول أن ينام ، لكنه لم ينم فقد اخذت القوافل تقدم تباعا ولم تبق إلا قافلة نور الدين . أخذ بصيرى ينظر إلى القمر ويتابع بعينيه النجوم وضوءها الباهت . توقفت نظرته ناحية الشرق قرب الجبل عند دائرة من النجوم يقف على بعد قريب منها نجم ذو ذنب يشع ضوؤه ، ولا يستطيع ضوء القمر أن يخفيه استرعى انتباهه المنظر ، فأخذ يتأمله ، لم يتوقف إلا حين قدمت قافلة نور الدين . تحركت جمال القافلة نحو النهر . انطلق نور الدين نحو النهر ، خلع ملابسه وارتمى فيه وأخذ فى السباحه . وقف بصيرى لينظر إلى نور الدين فوجده اختفى فى الماء تذكر حين كانا طفلين يتسابقان فى العوم . حاول أن ينزل النهر ولكنه لم يستطع .

ارتجف بصيرى وهو يرى تمساحا يبدو ظهره الأسود يخترق الماء ناحية الشرق . التمساح يقفز . رآه كله . خاف على نور الدين توقف وجد نور الدين يقفز مكان التمساح ثم يعود ثانية إلى الشط .

مر اليوم الثالث عشر منذ ترك نور الدين وبصيرى دنقله . وقد سارا فى الصحراء توقفا خمس مرات على النهر استراحا فيها واستراحت الجمال . وكانت آخر وقفتهم فى إسنا . انطلقوا منها فى اتجاه فرشوط .

كانت حركتهم سريعة . أراد بصيرى أن يقطع المسافة بين أسنا وفرشوط فى اقل من يوم كامل . إلا أنهم ما أن غادروا اسنا فى عصر اليوم الرابع عشر حتى أخذت ناقة فى قافلة بصيرى تصرخ من ألم الطلق . توقف بصيرى حتى تلد الناقة . وصلت القوافل الباقية اليه فوجدته فى انتظار وضع الناقة . ذهب نور الدين إلى الناقة وأخذ يقوم بتوليدها . خرجت رأس القعود فى يد نور الدين وقد أخذ يسحبه حتى خرج الطفل . أراد بصيرى أن يأخذ الناقة معه ويترك القعود فى الصحراء كانت الناقة تصرخ . وبصيرى والرجال يسحبانها بعيدا ، وإذا بنور الدين يجرى نحوهم ويدفع بصيرى بعيدا .

-- سيب الناقة يا بصيرى . . . . احنا مش حناخد ها معانا .

-- وسيبها ليه .

-- يا راجل خلّى عندك رحمة . . . تاخد أم من ابنها . . . سيبها زكه عن مالك . سيبها وأنا ادفع ثمنها لعل الله يجد لها مخرجا .

ـ بتقول إيه يا نور الدين آخد ثمنها . . فداك الجمال دى كلها . وسار بصيرى بقافلته تاركا الناقة مع رضيعها .

كانت الشمس فى طريقها للمغيب فى الجبل وقافلة بصيرى لم تبتعد كثيرا عن نور الدين حتى بدأت الرياح قادمة من الجنوب تهب حاملة معها رمال الصحراء . أدرك نور الدين من القوة التى تحمل بها الرياح الرمال أن هذه بداية عاصفة قوية . توقفت وتوقف بصيرى . طلب نور الدين من الرجال ان يقتربوا من الجبل وأن يدخلوا فى أقرب ممر حتى يجعلوا من الجبل حائطا يحميهم من الرياح ويجعلهم قادرون على التحكم فى الجمال .

أسرع نور الدين إلى بصيرى يطلب منه أن يتجه بالجمال نحو الجبل ثم عاد إلى الجمال وقد ترك ناقته وأخذ يقود مع الرجال الجمال التى أخذت فى الرغاء .

لم يمض وقت طويل على حركتهم هذه حتى وجدوا المدخل للجبل فأخذت الجمال تمر تحت رعاية شديدة منهم . توقفوا عند هضبة متسعة قرب انحدار الجبل وأخذوا فى عقل الجمال .

استمرت العاصفة طويلا وقد دخل الليل . وبدا واضحا انهم سيقضون الليل فى هذا المكان قبل ان تتوقف العاصفة . ولكن العاصفة توقفت تحرك بصيرى ليفك الجمال نادى على نور الدين . . لم يجده . سأل عنه الرجال قال له بشير ود صالح إنه سار فوق التبة المجاورة واختفى فى الجبل . لم يفك بصيرى الجمال ، وقف ينتظر عودة نور الدين جلس على الأرض أخذ يلعب بأصابعه فى الرمل . إنه قلق يريد أن يعود ، وأن يسلم الجمال ويذهب إلى القاهرة ليتمتع بنسائها . . كانت هذه الرحلة مليئة بالأحداث . . تذكر جليلة . . تأوه . . التوبة . . صعبة . . كيف يتوب وفى الدنيا نساء جميلات ؟ إن الله غفور رحيم .

أفاق من أفكاره على صوت نور الدين يناديه ــ يا بصيرى . . ده احنا قرب خزام . . تعال أنا لقيت كهف فيه بير ميتها زلال .

ــ يا نور الدين مفيش وقت . . تعالى بسرعة عايزين نمشى .

أدار نور الدين ظهره له وسار حتى اختفى عن ناظره .

امتلأ بصيرى غيظا من نور الدين ، فليس هذا وقت تأملاته وأبحاثه . تحرك حول الجمال ثم سار بعيداً وأخذ ينظر إلى النجوم . يتأملها . . منظرها الليلة غريب . . ضوءها ساطع سطوع لآلىء قريبة فى ضوء شمس الظهيرة فى الصحراء . . طال تأمل بصيرى فى النجوم . توقف عند النجم ذو الذنب . رآه يتوهج . كبر الوهج . . تحرك النجم حركة واضحة .

اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم . . داخل نجم الدائرة احتل

مكانه وسطها توقف . . استقر . . بدا أن هذا هو مكان النجم الطبيعى . . شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه ، يدفعه الى الالتفات فوق الجبل . رأى نور الدين واقفا يتابع النجم ينظر إلى استقراره .

نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم . النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الابيض فوق الجبل . . انسحب قلبه . . توقفت نظرته عند نور الدين رأى شعاعا يسقط على الارض ينزل على رأس نور الدين ثم اخذت الأشعة تتساقط لتلفه فى دائرة من نور . . لم يعد بصيرى يرى غير النور . أدرك ان هذا نجم نور الدين يستقر فى مكانه . شعر بدفء يسرى فى اوصاله . . فهذا صديقه نور الدين . . انه يعرف . . يعرف . . ولكنه الآن يؤمن استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة .

ــ شهدنا لك يا نور الدين . . شهدنا لك يا شيخ نور الدين

فوجىء بصيرى بالضوء يختفى تماما ويظهر نور الدين نازلا من الجبل وهو يقول بصوت مرتفع .

ــ ايه فيه يا بصيرى ؟

ندم بصيرى على أن قطع الصمت وتسبب فى اختفاء الضوء . ولكن ذلك لم يمنع بصيرى من أن يقفز ويصرخ صرخات الفرح .

ــ شهدنا لك يا نجم . . شهدنا لك يا شيخ نور الدين .

كان نور الدين يسير هادئا فى اتجاه بصيرى ، الذى لم يتوقف عن القفز وإطلاق صيحاته . كان بصيرى يقترب من أحد الجمال ، فأخرج خنجرا وقفز فوق رقبة جمل معقول . ونحر الجمل فيما بين الرقبة والترقوة . وقفز عنه وهو يسقط مدرجا فى دمائه على الأرض . وابتعد عن الجمل . نظر الرجال إلى بصيرى وهو يفعل ذلك . اقتربوا منه .

قال بصيرى وعيناه تشعان بضوء فرح .

ــ مش حنسافر الليلة .

كان نور الدين قد وصل الى بصيرى وسأله :

ــ إيه اللى بتعمله ده يا بصيرى . . انت اتجنيت .

ــ قول اللى تقوله يا شيخ نور الدين .

الليلة دى ليلتك حنسهر ونغنى ونرقص . . ده نجمك يا شيخ نور الدين .

بدا على نور الدين انه لم يفهم فقال بعتاب .

ــ ليه بتعمل كده ؟

ــ حتعمل مش فاهم . . انا عارفك . . كتوم . . وصاحب أسرار .

ــ انا مش فاهم حاجة . . ليه بتعمل كده . . ونجم إيه . . دى أول مرة بتناديني بشيخ نور الدين . . إيه اللى حصل .

لم يجاوبه بصيرى فقد جاء الرجال وأحاطوا بنور الدين واخذوا يغنون ويرقصون وصوت بشير ود صالح يرتفع وكأنما يريد لصوته أن يصل للنجم . ثم أخذوا فى إعداد الجمل للشواء .

وبعد أن أكلوا عادوا للغناء والرقص وإذا بالشيخ نور الدين يدخل دائرة الرقص . يقف ويحنى رأسه وصوته الحنون يرتفع . يجاوبه الرجال .

يا نفسى كفى عن سوى مولاك
يا نفسى كفى فالهوى أرداك .

وقد أخذ الرجال فى الذكر يرفعون أصواتهم خلفه حى . . حى . . حى . .

ظلوا طوال الليل يتنقلون بين الغناء والرقص والذكر حتى ظهر ضوء النهار . توقفوا ، فكوا عقال الجمال . ساروا فى الطريق إلى فرشوط ، وعينا بصيرى ملتصقة بالنجم . لقد رآه بصيرى منذ أربعة أيام يغيب كما رآه يولد فأدرك أن صديقه قد مات .

أفاق بصيرى على صوت منوفى يقول :

ــ نستأذن يا بصيرى .

وقف بصيرى ليسلم على منوفى ويونس . سلم على عزيزة . أمسك بيديها أخذ ينظر اليها ، ومحمود يمعن النظر فى وجه بصيرى . عيون هذا الرجل عيون صقر لم يضعفها الزمن . هزته حنان نظرته لعزيزة وكأنه يعود بها الى زمن بعيد .

خرج منوفى ويونس وعزيزة . وجلس بصيرى وغاب ثانية فقد أعادته عزيزة إلى عطيات .

تذكر بصيرى فرحة الشيخ نور الدين وهو يعود الى القاهرة ولهفته ليراها ثم عودة بصيرى ليجد نور الدين يعيش عذابا لم يعشه إنسان .

لقد ادرك بصيرى أن الشيطان قد قتل عطيات ليختبر الشيخ نور الدين . كان الاختبار صعبا . . أراد ان يحرمه من حب يستحقه ليسقط نجمه ، أخذت الدموع تتساقط من عينى بصيرى ومحمود يراقبه ثم ارتفع صوته بنشيج محموم .

ــ آه . . يا خوى .

غادر محمود الحجرة فهو يريد لبصيرى ان يعيش لحظة حزنه على صديقه بمفرده .

كان الشيخ يونس يتمتم بورده ، وقد جلس الحاج حجاجى وأبو المجد ودياب على دكة واحدة ، حين وصل الى سمعهم صوت نشيج بصيرى .

جلس محمود بجوار عمه يونس وقد تحرك دياب يريد أن يذهب لبصيرى ليهدئه ، أوقفه الحاج :

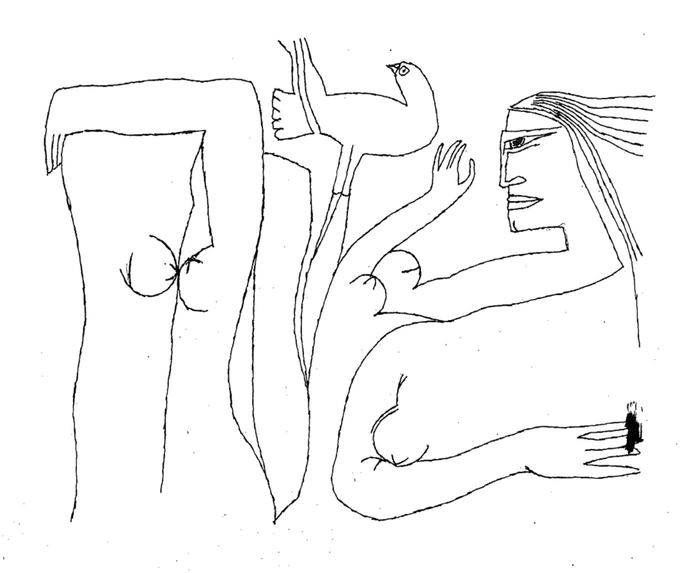
ــ سيبه وحده . . البكا ساعات بيكون ضرورة .

عاد دياب الى جلسته . تسبح أفكار محمود فى بصيرى . . الحاج حجاجى . . الشيخ نور الدين . . شعر بوحدة . . لقد مات نور الدين . ما اكثر الناس الذين يعرفون نور الدين أما هو . . فإنه يتحول له إلى سر من الاسرار . غير ان هذا السر مات مع صاحبه ، اختفى الى الابد . . تحول إلى خيال لا وجود له لن يعود . . لن يتكرر . . هذا صعب . شعر بالاختناق . . لقد عاش اثنين وعشرين عاما هى كل عمره فى ظلال رجل ينظر إليه مبهورا وهو يشعر بالعجز تجاهه . أيقظه الحاج حجاجى وهو يقول له :

ــ محمود . . خليها على الله . . سلمها لله . .

هل قرأ أخوه افكاره . . هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه . . لا . . فنور الدين لن يتكرر .

تحرك من مكانه ومضى يسير فى نفس الطريق الذى كان والده يقطعه نحو النيل حتى وصل إلى الجبانة القديمة وجد الحكومة قد وضعت حاجزا من السلك يمنع الناس من الدخول . . . حاول أن يتخطى الحاجز . . وقف لحظة . . . اخذ ينظر إلى اطلال الساحة ، فقد بدأت الحفريات بحثا عن المعبد وعن طريق الكباش بسويست ارضيتها بارضية المعبد . . . انتابته رغبة فى أن يقتحم الاطلال . . تخطى الحاجز السلكى . . وقف فوق الاطلال وجد بقايا حجارة مذبح الكنيسة القديمة . . . هنا كنيسة قديمة تهدمت . . . سار فوق الاحجار . . . وجد بقايا تماثيل . . . كان هنا جزء من معبد مصرى قديم هد هو ايضا . . . معبد . . . كنيسة . . .



ساحة . . . هدت جميعها . . . اهتز عقله . . . مصلحة الآثار ترمم المعبد . ترى اهو الأصل ؟ فمن يرمم الكنيسة ؟ ومن يرمم الساحة ؟ . . اهتز قلبه . . . وقف امام وجه تمثال ضخم . . . أخذ يتبينه على اشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة ابى الحجاج . . . لابد أنه الملك الاله الفرعونى فى الساحة . . . اهتز جسده فقد ادرك أنه يقف أمام وجه نور الدين . . . لقد كان هنا فى المعبد كما كان فى الساحة ولابد أنه فى الكنيسة . . . كاهنا . . . أنبا . . . شيخا .

تذكر أنه مات هنا من أجل الساحة . . . تذكر . . . فهو الآن لماذا كان أول معول يضرب فى جدران الساحة هو معول نور الدين . . . لقد رماه بعينه كما رآه كل أهل الأقصر . . . تجمع الناس أمام الساحة يوم هدمها سمعوا صوتا يصرخ :

-- لا استطيع .

كان هذا صوت أحد العمال المكلفين بهدم الساحة . . . توقف العمال لا يجرؤ احدهم على أن يضرب بمعوله الضربة الأولى فى الجدار . الخوف والرهبة تمنعهم . . . تعالى ضجيج الناس فى الخارج . . . ارتفع صوت ين

الضجيج الله أكبر . . . الله أكبر . . . تتردد الكلمة . . . يسمع نور الدين الضجيج فيتجه نحو الساحة ليعرف ما حدث . . . صعد درج الساحة . . . وقف فوق سطحها . . . نظر إلى الناس من على . . . ادرك الآن أنها لحظته . . . إنه يستطيع أن يواجه السلطة ويمنع هدم الساحة . . . انها لحظته . . . طيف الشيخ الطيب يتحرك نحوه . . . نقل ناظريه بين الطيف والناس . . . معظمهم من الشيوخ . . . سيحاربون في سبيل الساحة سيموتون من أجل الساحة . . . آه ستعبد الساحة . . . وضع يديه على وجهه . . . غاب . . . صرخ . . . خرجت كلمات مكتومة .

-- يا شيخى . . . يا شيخى . . . يا شيخى . . . ألم يئن الأوان . . متى يأت الوقت نزل يديه من على وجهه . . . استدار . . . اتجه نحو عامل من العمال امسك بالفأس وكأنه يريد أن يعتصرها وهو يدعو ربه .

-- اللهم امنحهم خيرا منها .

وأخذ يضرب فى الجدار الضربة الأولى وكأنه يضرب فى روحه .

ترك التمثال ليجد نفسه أمام جسد إله فى نعومه وصفاء جسد ور الدين حين خرج من النيل . هناك كان نور الدين كما كان هنا . . ترى أين هو الآن .

شعر بأن عليه أن يغادر الاطلال سار تجاه السلك تخطاه . . حول مشيته نحو طريق آخر حتى وصل إلى شاطىء النهر . وجد حفرا فى الشارع أدرك أن أبناء جديدا سيأخذ فى الارتفاع فندق جديد للسائحين . . . فالحكومة قد منعت الاهالى من بناء مساكن على النيل . . . قصرت الشارع على الفنادق السياحية ليتمتع القادمون بجمال النهر والطبيعة المحيطة بأهله .

اقترب من الجميزة . . . لقد عاشت عمرا طويلا ترتوى من ماء النيل تمد جذورها إليه . . . لاتفارقه لحظة . . . هذا الفندق الجديد نذير لها فلن تتركها بلدية الاقصر شامخة فى مكانها . . . لابد أنهم قاطعوها . . . كل شئ يضايق هذه الأيام . . . لايبقى شئ على حاله ، نزل الى الشط وقد اخذ الفيضان فى الانحسار ، وبدأت مياه النيل تعود خفيفة الى شكلها الصافى .

نسمات الخريف تعبث بالمياه . . . صوت فلاح يغنى من بعيد . . . أمسك محمود بأحد جذور الجميزة البارز من حافة الشط . . . قال لنفسه لاأظن أحدا يستطيع أن يمتد لجذرك أيتها الجميزة . . . تذكر أن هذا آخر عام للفيضان فالنيل سيتوقف عن الفيضان . . . فالسد العالى سينتهى العام القادم ليحكم حركة هذا النهر العظيم ، ويحد من حريته التى لم يمسسها بشر منذ آلاف السنين .

تذكر الشيخ نور الدين ولم يحزن . . لقد مات فى الوقت المناسب . . ترى ماذا كان يمكن أن يصنع لو رأى الجميزة مقطوعة ورأى النيل بلا فيضان سجين قدرات الإنسان .

جلس على بقعة جافة على حافة النهر تأمل حركته . . رأى النجوم تلمع على صفحة الماء . . رفع عينيه إلى السماء . . ما زال النجم ذو الذنب غائبا . . يبدو انه اختفى الى الأبد . . فلابد ان النجوم تموت تماما كما مات الشيخ نور الدين . . رأى السماء على حالها نجم ينقص او نجم يزيد لا شىء يتغير . . أحس بارتعاش . . جلس على الأرض . . تذكر نبوءة والده عن خضراء الدمن تبدت صورة الهام منصور غولا فى ذهنه . وجهها مشوها كريها . . فزع . . خاف . . وقف . . شعر بالفراغ الأسود يقتحمه . . أحس بالحاجة لنور الدين يستمد منه القوة . . صرخ

ـ يا نور الدين . . يا نور الدين .

لم يسمع ردا . . جاوبه الصدى ، فنور الدين مات ولن يعود وعليه ان يواجه مصيره بمفرده . ألقى بجسده على الشط سمع صوت ربابة يصدر من فرح بالشط الغربى وصوت النادى عثمان الراوى الشعبى يرن فى أذنه بغنائه عن الهلالية :

يا مشتاق ع النبى صلى
يا قلب صلى على النبى المنتسب
اللى سراله جبرائيل فى ليلة رجب
أبدى اتكلم على ملوك العرب
بفن تعتبروا العقول التمام
أمة نبينا المصطفى عليه السلام
نتكلم عن أبو زيد الهلالى
أبو شاش ع القرن ما يل
يا ركاب ضيق القيد
ربيع اليتامى فى السنين لمحال
أبو البركات وعمه الخضر حداه
شيخ مشايخ العرب أمير الرجال

تحرك مع صوت النادى ومع أبو زيد الهلالى سلامة . . سأل نفسه أكان بستطيع أبو زيد الهلالى أن يكون ذلك البطل العظيم لو عاش الآن ؟

مستحيل . . لن يستطيع . . فالساحة هدت . . والجميزة ستقطع . . والنهر سيتوقف عن الفيضان .

أخذ يحرك ناظريه فى السماء . يبحث عن النجم ذو الذنب .

رآه . . وقف أمعن النظر فيه . . إنه يختلف عن صورته الاولى . إنه يبدو صغيرا وكأنه فى حالة ميلاد ، بعيد عن مجموعته . . بينه وبينها مسافة كبيرة لكنه موجود .

نقل ناظريه بين السماء وبين الارض ، بين النجم والجميزة . إنه لا يفهم . . ويفهم .

رمى بجسده ثانية على الشط . عاد صوت الربابة ثانية الى أذنه . سمع صوت الشاعر يرتفع .

ـ صلوا ع النبى . . طب وزيدوا النبى صلاه . . احنا كل يوم بنجيب فى سيرة أبو زيد وبتقولوا يعنى هيه سيرة أبو زيد فيه ناس كثير متصورة إن إحنا بنحكى حاجة ملهاش أصل وأبو زيد مكانشى ليه وجود . لا أبو زيد كان موجود . .

عاد الشاعر الى ربابته .

تنقلت نظرة محمود الى النجم . . الى النهر . . الى الجميزة . . شعر بأن أبو زيد الهلالى سلامة لم يمت . . ونور الدين لم يمت . . ولم يهزم النهر أحد . . والجميزة لن تموت ستبقى جذورها فى النهر قوية لتلد اشجارا أخرى ، وربما ليس فى هذا المكان ولكن فى مكان آخر .

ضاع الخوف من نفسه . اختفت الوحدة ، فلن تؤذيه الغولة خضراء الدمن . وأخذ يتأمل ماء النيل . أراد أن ينزل الماء ، خلع ملابسه ، نظر الى جذر الجميزة . نزل الماء ، شعر برغبة أن يلمس القاع ، ويمسك الجذور .

وصلوا ع النبى

أحمد شمس الدين



إضاءة ٧٧

شمس الدين موسى

صدر منذ أيام قليلة العدد الأخير من مجلة إضاءة ٧٧ ، وهى من أولى المجلات غير الدورية ، التى ينطبق عليها صفة مجلات الماستر ، وإضاءة ٧٧ تمثل صفحة مضيئة للأجيال الشعرية الجديدة ، فتحمل على صفحاتها إنتاج أكثر أجيال الشعر طموحاً ، ممن نشروا أعمالهم وإنتاجهم الشعرى ، ومثلوا بحق آخر موجات الشعر الحديث ، وكثيراً ما طالعنا على صفحاتها قصائد لشعراء أمثال حلمى سالم ، وامجد ريان ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن طلب ... وغيرهم من الشعراء .

والعدد الجديد من مجلة إضاءة ٧٧ ، يتواصل مع القارىء ، عبر أشعار عامية للشاعر سيد حجاب ، الذى ظن البعض أنه توقف عن كتابة القصيدة العامية ، لكن ها نحن نلتقى به ، كما التقينا به من قبل على صفحات «خطوة» فى قصيدته بعنوان زمان الغربة والأحزان التى يقول فيها :

غنائية ١

يا وردة بكرية فى آواخر طريقى
العيبة منا وفينا ولاف زماننا
امتى الزمان الجافى ح يبل ريقى
وامتى يسيل النيل وتضحك غيطاننا

ويقول فى البكائية ٣

إهرب لا ييجى المد ويغطيك
وذكريات الميتين تطويك»
الدمع سال .. ويحنى .. حنّى
اهرب لا ييجى الجزر ويساويك
بالغرقى وسط العاصف المخمور»
فتحت قمقم قلبى للجنى
وهربت زى القاتل المذعور
الذكريات أعداء محاوطينى
وأنا فى الطاحونه بدور
صرخت كما وحش الفلا المسعور
ونفضتهم عنى
ع البعد لاح النور ضعيف مبدور
كأنه ورد أصفر فى عتمة سور
كأنه حضن صديق مستنى .

ولعل القارىء يطالع فى قصيدة «سيد حجاب» ذلك الاحساس الذى تميز به «سيد حجاب» ضمن شعراء العامية ، فالشاعر لديه رهافة خاصة فى اختياره لعباراته أو كلماته وتعبيراته الشعرية ، التى تجسد الكثير من المعانى ، فالذكريات فى عقل الشاعر أعداء يحيطون به من كل جانب ، بينما هو مربوط بأربطة قوية إلى تلك الذكريات أو أشياء التى يراها مثل الطاحونة ، فالصورة التى استولدها الشاعر نابعة من البيئة التى عاش فيها الشاعر أثناء طفولته . بل إن الشاعر «سيد حجاب» يتسم بحساسية خاصة فى استعاراته ، فنجد النور فى القصيدة «مبدور كالحب» الذى يبدره الفلاحون أمام طيورهم بل إننا نجد أن الأنساق التى يضع فيها الشاعر كلماته أنساق شعرية مستحدثة وشديدة التميز ، فى القصيدة العامية المصرية .

ويمكننا مناقشة ما جاء فى كلمات المحرر عند تصديره لإضاءة ٧٧ مدافعاً عما أسماه بشعراء السبعينيات ، تلك التسمية التى كان يجب على محرر إضاءة أن يتجاوزها وهو ــ المتحرر من أسر التسميات أصلاً ــ ونقول كما قلنا فى كل وقت أن الشعراء المصريين المتميزين لا يمكن أن نضعهم تحت تلك العناوين : السبعينات ، والستينيات ، وهى تسميات ــ كما أظن ــ ليست نقدية ، إنها تسميات مجازية ، لأن من الممكن أن المهام التى اضطلع بها جيل معين ، مثل جيل الخمسينات ، أو جيل القصيدة الحديثة ــ لا يمكن أن تنتهى عند انتهاء الخمسينيات ، بل إنها شملت الستينيات ، والسبعينيات ، وأظن أنها لم تقف عند حدود الستينات أو السبعينات أو الثمانينات ... أما ما جاء فى قول المحرر :

«ما من مجلة أو صحيفة يفتحها المرء ــ رجعية كانت أو تقدمية ــ إلا وتجد فيها السلاح مشهراً على من سموهم شعر : السبعينيات بأكثر مما يشهر فى وجه أعداء الوطن وأعداء الشعب ، وأعداء التقدم ! ــ وهو ما يوجب علينا التصدى الجاد ــ فى المرحلة القادمة ــ لهذه الهجمة المغرضة» .

وإذا تجاوزنا عن نبل مقصد «المحرر» فى توجهه بتلك الكلمات إلا اننا نجد المبالغة الشديدة تنضح من كل عبارة قالها ، فلقد صور القضية ، كما لو كان هؤلاء الشعراء قد اصبحوا ضحايا مؤامرة كبيرة أطرافها الصحف التقدمية والرجعية ، بل أنه جعل هؤلاء الشعراء «فى موضع أعداء الوطن» .... وانى اختلف معه تماماً فى استخدام مثل هذه الكلمات النارية ، فى مواجهة هى فى الأصل تعتبر مواجهة أدبية ، بين الشعراء والنقاد ، أو بين شعراء معينين ، وشعراء آخرين .....

وجدير بالملاحظة أن عدد إضاءة ٧٧ الأخير ، كان محتفياً بالإبداع الشعرى احتفاءً خاصاً ، فلم تخرج صفحات إضاءة فى تحريرها عن نشر القصائد الشعرية ، أو الدراسات الخاصة بالشعر ، فلقد نشرت بالعدد قصائد لكل من حسن طلب ، ومحمود نسيم ، وماجد يوسف ، وأمجد ريان ، ومحمد خلاف ، وتيودور هيوز ، ودراسات لأمجد ريان وجمال القصاص ، ومحمد خلاف ، بالإضافة إلى ما قدمه الفنان «عمر جهان» من قراءة بصرية للوحات الشاعر الشاب الراحل على قنديل ، إذ عمل الفنان خلال كل لوحة قدمها أن تحمل رؤيته لقصائد على قنديل ، الذى احتفى به كتاب إضاءة وقدموا دراسة عن أشعاره كتبها «حلمى سالم» بعنوان «كائنات على قنديل الطالعة» يحاول فيها الشاعر أن يقدم قراءة مسموعة لقصائد على قنديل عرفاناً بموهبته الفذة التى اختطفها الموت ، ولا غرو إن هو فعل ، بل إنه يحسب لحلمى سالم ذلك الوفاء الذى يجب أن تتسم به حياتنا الأدبية والشعرية ...

وفى النهاية ــ فإننا ننظر إلى مجلة إضاءة ٧٧ باعتبارها من أهم المجلات الأدبية غير الدورية ، التى يحاول القائمون عليها أن يخرجوا بها لكى تماثل حجم مواهبهم ومعاناتهم الحقيقية أثناء رحلتهم الابداعية . بل وإننا نضعها أمام أصحاب المجلات غير الدورية فى كل مكان لكى تكون أنموذجاً جيداً يجب أن يكون فى مكانه اللائق .

المثقفون والسياسة

د . سلوى سليم

يعتبر كتاب المثقفون والسياسة" من الكتب الهامة التى يمكن إضافتها إلى مكتبة الفكر السياسى المصرى ليس لأنه يقدم قضايا وأفكار ، ويتوصل إلى حلول لها ولكن لأنه يثير الكثير من الأفكار ، ويعرض ، ويحلل وجهات النظر حولها ، ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير .

والسؤال الرئيسى الذى يطرحه الكتاب : ما هو الموقع الذى يحتله المثقفون فى المجتمع ؟ وما هى العلاقة القائمة بين مواقعهم التى يشغلونها فى المجتمع ورؤاهم السياسية وما هى المداخل التاريخية التى تكشف عن كثير من هذه القضايا ؟ وهل من الصواب القول : أن الحركات القومية والاشتراكية والشيوعية فى الدول النامية تتسم بما يسمى بالتغييرات غير الدستورية العنيفة التى يقوم بها المثقفون ، كما أن النظم التى تنشأ من خلال هذا الأسلوب هى فى حقيقة الأمر نظم غير ديمقراطية فى كل مظاهرها ، وهذه النظم تحكمها عادة الطبقات الحاكمة الاستبدادية المثقفة .

وإذا أخذنا الاتحاد السوفيتى مثالاً لذلك سنجد المثقفين قد سيطروا على المراكز العليا بالحزب الشيوعى السوفيتى ، وإذا رجعنا إلى الوراء سيتضح لنا أن النسبة المئوية للمثقفين فى الحركة الثورية السوفيتية بوجه عام وفى الحزب الشيوعى بوجه خاص تتزايد بشكل ملحوظ ، حتى إذا أخذنا فى الحسبان الشبكة العريضة ، ولم ندرس القمم القيادية فقط ، وهكذا فإن ٥١٪ من عينة مقدارها ٢٢٤ من القيادات الشيوعية المتميزة فى العقد الأول من الحكم السوفيتى ، و٦٣٪ من عينة أخرى مماثلة من ١٥٨ قائداً كانوا من ذوى التعليم الجامعى .

ولكن متى يكون المثقفون معتدلين أو يساريين ؟ إن المثقفين الذين يعملون فى ظل كل شعور بالأمن ، ويحتلون أوضاعا وظيفيه ذات مسئولية متساوية مع أنماط التعليم الذى حصلوا عليه ومستويات هذا التعليم ، الأمر الذى يجعلهم أحراراً فى أن يفكروا وأن يعملوا وفقاً لارادتهم . . هؤلاء المثقفون يكونون ميالين إلى الاعتدال . . ولكن عندما لا يمنح المثقفون الأوضاع الوظيفية المسئولة والآمنة التى تتناسب ومستوى تدريبهم ، وعندما تقيد حريتهم فى التعبير والبحث فانهم يكونون ميالين إلى اليسار ، أو التطرف السياسى .



وفى كل من أمريكا اللاتينية ، والشرق الأوسط وجنوب شرقى آسيا وافريقيا السوداء يلاحظ أن الضباط العسكريين ، وليس المثقفين هم الذين يترأسون نظم أوطانهم فيها بعد مرحلة الاستعمار ، أما بالنسبة للمثقفين فإنهم يميزون أنفسهم باعتبارهم قادة للحركات القومية والحركات الاشتراكية فى العالم النامى ، ومن المؤكد أن لهؤلاء المثقفين درجة متميزة بعد مرحلة الاستقلال ، وقد أشارت الدراسات الحديثة التى أجريت على مائة وخمس عشر رئيسا فى خمس وأربعين دولة من دول افريقيا السوداء وجنوب شرق آسيا وهم الرؤساء الذين تولوا مناصبهم ما بين عامى ١٩٥٨ ــ ١٩٧٣ ، أشارت إلى هذا التحول بصورة واضحة .

وحقيقة الأمر أن مثقفى الدول النامية يتخلقون خلال الصراع مع القوى العسكرية ، فقد لاحظ أحد الدارسين لمثقفى امريكا اللاتينية أن هيمنة العسكريين كانت تعنى الاختفاء الكلى لبعض المثقفين ، وذلك من خلال ممارسة الضغوط على أنشطتهم ، والمثقفون يعتبرون بالنسبة للعسكريين تجسيدا للشر السياسى .

وقد لاحظ دارس آخر للمثقفين فى العالم العربى نفس الملاحظات حين ذهب إلى أن التوتر الكثيف بين الجماعتين (العسكريين والمثقفين) فى الثلاثينات والأربعينات ، قد حفز المثقفين إلى الكفاح تحقيقا للاستقلال فقد كان كثيرا منهم على درجة عالية من النشاط داخل الأحزاب السياسية والبرلمان ، ولكن هؤلاء المثقفين سرعان ما يهجرون هذه الأنشطة بمجرد قيام العكسريين بالثورات .

ولكن من هم المثقفون ؟

إنهم هؤلاء الأشخاص الذين يمكن أن ننظر إليهم ــ مهنيا ــ باعتبارهم تلك الفئة المستغرقة فى انتاج الأفكار . وقد حاول شيلز أن يقتفى أثر نمو المثقفين فى المجتمع الغربى فقال : « لقد قارب القرن التاسع عشر على المغيب فى الوقت الذى حاول فيه المتعلمون جعل الموضوعات الثقافية موضوعا للاستهلاك ، وذلك بظهور المشروعات ، أو بظهور هؤلاء المثقفين الذين عملوا بناء على عمولة تدفع لهم من أصحاب المشروعات ، وقد ساعد التطور الحديث الذى أحال المثقف منتجا لهذه النوعية من الموضوعات الثقافية ، ساعد على أن يجعل هذا المثقف أيضا يدخل فى إطار التنظيمات المتحدة كاستديوهات السينما والاذاعة أو شبكة التليفزيون ، أما العصر الراهن فلقد شاهد اتجاها ساد ، مجتمعات العالم الحر منها والشمولى . . ولقد تبلور هذا الاتجاه خلال تكتل المثقفين واتحادهم فى مؤسسات منظمة ، ولعل هذا التكتل أو ذلك الاتحاد يمثل تعديلا فى الاتجاه نحو زيادة نصيب المثقفين من الاستقلال تنظيميا ، وهو الاستقلال الذى أصبحت له قاعدة من خلال تطور نظم الطباعة » .

ولكن هل المثقفون طبقة ؟ واين يقع المثقف على سلم البناء الاجتماعى ؟ وهل يقوم المثقف الحديث بتطوير أفكاره السياسية بصورة مستقلة نسبيا عن وضعه

الاجتماعى ؟ أو هل الموقع الاجتماعى للمثقف يحدد الطابع الخاص لأفكاره السياسية ؟

إن المثقفين فى المجتمعات الصناعية المتقدمة لا يمكن بصورة آلية أن يكون لهم مكان فى الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة ، ولا حتى مثقفوا الدول النامية يمكنهم أن يشكلوا طبقات حاكمة ، وهذا يؤكد صحة استنتاج « ما نهيم » من أن المثقف الحديث هو نسبيا شخص بلا طبقة .. وقد استنتج جرامشى : أن البناءات الاجتماعية هى حالة دائمة من التدفق النامى ويتنقل المثقفون عبر هذه البناءات ، وأكثر من ذلك ، فإن بعض المثقفين يرتبطون بمختلف الجماعات الاجتماعية بدرجات مختلفة ، وتعد الأفكار السياسية للمثقفين نتاجا لهذه الارتباطات ، وان الطريق الذى تمارس من خلاله هذه الارتباطات تأثيرها لا يمكن التعرف عليه بسهولة .

ويقول دافيدكوت موجه اليسار الأوروبى أن مهمة المثقف تتحدد فى محاولة طمس الفروق الطبقية ، ومن ثم يصبح أسلوب حياته منتميا بصفة ما إلى الطبقة المتوسطة ، أو السلوك الخاص بالاندماج ، أو الولاء السياسى اقتناعا ذاتيا أو اختياراً أو اتجاهاً نفسيا .

ويقول إفينيرى : ليس هناك حتمية قبلية للأفكار ، وهذا الاختيار هو تجسيد للوجود الاجتماعى للمثقف .. والمثقف ربما يضيف صوتا للصورة السائدة عن لا جذرية المثقف فضلا عن تحرر رؤاه السياسية من الضغوط الاجتماعية .

كل هؤلاء أجمعوا على أن المثقفين ليسوا طبقية .. ولكن المؤلف يختلف مع ما نهيم وجرامش فى ذلك فيقول أن المثقفين ليسوا أشخاصا بلا جذور أو بلا طبقية .. ثم هو يعترف بدورهم الديمقراطى فيقول : إن داخل أى تنظيم سياسى تظهر النزعة الديمقراطية بواسطة مثقفى هذا التنظيم ، وتختلف درجتى هذه النزعة الديمقراطية باختلاف الحجم النسبى للتنظيم السياسى ومستواه ، فضلا عن مدى الاقتراب من مصادر الجماعات الأخرى ، والنزعة الديمقراطية ودرجتها تختلف أيضا باختلاف الحجم النسبى للمثقفين ومستوى تنظيمهم الاجتماعى .

ألم نشير منذ البداية ان كتاب « المثقفون والسياسة » يثير آراء وأفكاراً متعددة ويحلل وجهات النظر حولها ثم يترك أغلبها معلقا لمزيد من البحث والتفكير .

ولعل هذا ما دفع الدكتور عاطف فؤاد وهو يترجم هذا الكتاب الذى اثار حماسة إلى أن يتجاوز دورة كمترجم تقليدى فيعرض علينا فى تقديمه للكتاب مشروعا للنهوض بالمثقف المصرى ، وكيفية انتشاله من أزمته الراهنة ولن نكون متجاوزين أيضا إذا قلنا أنه مشروع جدير بالدراسة ، وخاصة أن الدكتور عاطف فؤاد قد قال اننا نستهجن حكم الطبقة أو الطبقات ، لأنه ينطوى على قدر من الأوتوقراطية والتسلط والاحتكار ، ولأنه يتنافى مع دعوتنا إلى ليبرالية تقدمية أو راديكالية معتدلة ، وكلتاهما ترفض حكم الطبقية لأنه يتعارض مع مبدأ تعدد الأحزاب الذى نؤمن به كعقيدة ومبدأ .

عزيزى المشاهد .. اقفل التليفزيون

سميحة غالب

عزيزى المشاهد ... أود أن أطرح عليك بعض الأسئلة على طريقة ما يجىء أحيانا على صفحات المجلات والجرائد تحت عنوان « حاول أن تتعرف على نفسك » ، وعليك أن تتعامل مع هذه المقالة بنفس الطريقة التى تعاملت بها مع مثيلاتها التى أشرت إليها ، جداً أو هذا كما يروق لك .

١ ـ هل أنت من الأشخاص الذين يريدون أو يفضلون لوناً معيناً أو نوعاً معيناً من البرامج التليفزيونية وترفض أى لون آخر ، لا يمثل ذوقك أو تذوقك الشخصى ولا تتأثر بآراء الآخرين مهما كان موقفهم أو موقعهم منك ؟

٢ ـ هل أنت من الأشخاص الذين يتعاملون مع برامج التليفزيون من منطلق التعرف عليها جميعا ثم بعد ذلك تكون رأيك وتضع أولويات لمشاهدة هذه البرامج ثم ترفض بعضها لأنها لا تمثل أى نوع من الاهتمام لديك أو لأنها رديئة ؟

٣ ـ هل أنت من الأشخاص الذين ينشغلون بأعمالهم معظم اليوم وطبيعة عملك اليومى تجعلك لا تجد الوقت الكافى الذى يسمح لك بالقرب من جهاز التليفزيون ، وإن حدث هذا القرب فيكون فى أوقات السهرات فتشاهد بعضها فى ليالى الأرق وبسبب الأرق فقط ؟

٤ ـ أم أنك عزيزى المشاهد من الأشخاص الذين يهتمون أولا بمعرفة رأى الناقد التليفزيونى حول البرامج ؟ لأنك تعتقد أن هذا الرأى يفتح أمامك آفاقا جديدة ، ويهديك إلى الرؤية الصحيحة والتقييم السليم لهذه البرامج ؟ وذلك من منطلق إيمانك بأن رأى المتخصصين هو الرأى العلمى السليم ، والذى يستطيع أن يميز الغث من الثمين ، وبذلك فهو يساعدك على تنظيم وقتك فلا تضيعه أمام برنامج يرفضه ناقد وتحاول أن تهتم ببرنامج يؤيده الناقد تأكيداً منك وتأييداً لوجهة النظر العلمية وهى الجديرة بالتقدير ؟

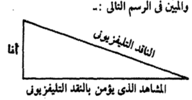
عزيزى المشاهد ....

إذا كنت من النوع الأول فأنت إنسان عملى ، لا تريد أن تضيع وقتك ، فيما لا يمثل لديك متعة أو منفعة شخصية .

وإذا كنت من النوع الثانى فأنت تتسم بصفة المرونة وهدوء الأعصاب ثم قبل كل ذلك أنت شخص تتمتع بوقت فراغ كاف يساعدك على المتابعة والاختيار وترتيب الأولوية والرفض .

وإذا كنت عزيزى المشاهد من النوع الثالث فأنت بالنسبة لهذا الزمان شخص مثالى يندر وجوده ، حتى لو كانت هذه المثالية مفروضة عليك نتيجة لظروف عملك ، وعليك أن تحمد الله صبحا ومساء لأنك استرحت وأرحت .

أما إذا كنت ياصديقى من النوع الأخير ... فأنت قدرى ومشكلتى وسبب بلوتى وشقائى ؛ أنت ياصديقى اللدود تمثل لدى قاعدة المثلث الذى هو مساحة رسالتى التى جعلتنى أعلق رقبتى فى المشنقة بل إنى علقت رقبتى فى عشر مشانق حتى إذا نجوت من واحدة أو حتى من تسع فلن أنجو من العاشرة ، ... المهم الآن هو أن تحاول التعرف على شكل هذا المثلث والمبين فى الرسم التالى :ـ



المشاهد الذى يؤمن بالنقد التليفزيونى

هذا المثلث أنت فيه عزيزى المشاهد القاعدة الأساسية ، والناقد التليفزيونى هو الضلع الثانى ، الذى يمتد على أساس مقدار الزاوية ، التى تتحدد بينك وبينه ، وأنا الضلع الثالث الذى يُعرف طوله ومقدار زاويته بناء على معرفة طول الضلع الثانى ومقدار الزاوية المنحصرة ما بين القاعدة والضلع الثانى ... هذه الزاوية الأخيرة ، هى التى يجب معرفة مقدارها أولا فهى التى ستحدد العلاقة المكونة لشكل المثلث ومساحته ، وهذه العلاقة التى تربط الأضلاع الثلاثة .

وبما أننا قد تعرفنا على القاعدة من خلال ما طرحناه فى البداية ، وكذلك تعرفنا على الزاوية الرئيسية ما بين القاعدة والضلع الثانى فينبغى علينا التعرف على طول الضلع الثانى والذى سيسمح لنا بالتعرف على شكل المثلث كاملا .

والسؤال ما هو طول الضلع الثانى الذى اخترته أنت عزيزى المشاهد ليهديك إلى طريق ثالث الأضلاع ؟

وهنا مربط الفرس كما يقولون !!

كيف يمكن لك عزيزى المشاهد أن تحدد طول الضلع الثانى ؟ ما هى القاعدة التى ستتبعها لاختيار أنسب الأطوال لهذا الضلع الهام ؟ أنا لا اكتمك سراً ، إذا قلت إننى فى الآونة الأخيرة أصبحت أعانى كثيراً عندما أضع نفسى فى مكانك ، وأحاول أن أقرأ بحرص كل كلمة نقد ، لأن هدفى هو التعرف على مقدار الزاوية الرئيسية فى المثلث ، ثم معرفة طول الضلع الثانى الهام والذى سيحدد المساحة الحقيقية للمثلث .

لذلك هل تسمح لى عزيزى المشاهد بأن يكون موضوع الحلقة القادمة هو « الضلع الثانى للمثلث » ؟

وكما يقال « ربنا يجعل كلامنا خفيف عليهم ، والشر بره وبعيد » ○

حكاية من الصعيد فى بنى سويف

أمير سلامة

الخوف هو التيمة الرئيسية التى تعالجها مسرحية حكاية من الصعيد تأليف خالد حمزة ، وقد اتخذ المؤلف مادته من البيئة الصعيدية بمزاجها المتميز من لغة خاصة وحدة فى السلوك والانفعال يتميز به شخوصها ولذلك جاء عمله متلونا بجو هذه البيئة التى شكلت عالمها والذى يذكرنا بذلك الجو الفريد الذى خلقه الكاتب المسرحى الكبير الفريد فرج فى مسرحيته الشهيرة الفخ .

وقد فازت حكاية من الصعيد بجائزة مهرجان المسرح الاقليمى الرابع عشر عن النص المسرحى عندما قدمتها لأول مرة فرقة أسوان المسرحية ثم توال تقديمها بعد ذلك عدة مرات على مسارح الثقافة الجماهير لتقدمها اخيراً فرقه بنى سويف وهى احدى الفرق القومية الرائد فى المسرح الاقليمى .

ويجسد المؤلف قيمته من خلال صراع حول السيادة والارض بين عائلات قرية صعيدية حيث يسود السجاجره وكبيرهم ابراهيم السجا بقوة السلاح على الكثرة الغالبة لباقى العائلات من دنادرويه وجناويه ودرواويش ، وحيث يلقى جاسم ابن الدنادرويه مصرعه عندما خرج مدافعا عن ارضه التى ركبها السجاجره فنال منيته ليترك لورثته « الجد والزوجة خديجة وابنها محمد تركة ثقيلة » فهم موزعون بين الرغبة فى الثأر له واسترداد الأرض وهى الرغبة التى يحفزها الجد والدندراوى الكبير ، وبين الاستسلام والتوق إلى الأمان وهو ما تحفزه الزوجة الأرملة وبين التردد بين هذا المطلب وذاك وهو ما تتمزق به نفس الابن (محمد) .

من خلال كل ذلك يتشكل الموقف فى مسرحية حكاية من الصعيد ، ويتحدد الصراع على المستوى الخارجى بين ابراهيم السجا الواثق من قدرته على السيادة والتسلط بالقوة الغاشمة وحدها وبين الجد (الدندراوى) الواثق من امكانية هزيمة القوة مهما كانت غشوميتها بائتلاف الكثرة الغالبة من الناس وتوحدهم ، ثم على المستوى الداخلى من ذات الابن بين القوى التى تهيء له الوصول الى الأمان عن طريق الخضوع وتلك التى تهيء إلى الوصول إلى ذات الهدف من طريق مواجهة المخاطر .

ويتصاعد المؤلف بهذا الموقف عندما يربط الحب بين محمد وضحية أخرى من ضحايا السجاجرة هى « بياضه » الجناويه ابنه (زاكى) الذى استولى السجاجرة أيضا على أرضه غضبا . . فبياضه التى كانت من قبل موضع إعجاب خلف ابن ابراهيم السجا التى رفضته تجعل محمداًيواجهه رغما عنه تلك القوة الغاشمة المتمثلة فى السجاجرة وكبيرهم ابراهيم السجا الذى اصبح ينافس ابنه خلف الاعجاب ببياضه بعد أن صمم على ان يتخذها له زوجا فيطلبها فى نفس الوقت الذى تقدم فيه محمد ليخطبها .

وهنا يلجأ المؤلف الى حيلة ماهرة ليزيد من حدة الصراع فى روايته وحيث الكوميديا تعمل على مضاعفة احساسنا بما هو مأسوى عندما يخبرنا على طريقه الراوية الشعبى عما قيل إنه تم بين محمد وبين عمدة القرية الذى ذهب محمد لملاقاته عندما ارسل العمده من يطلب بياضه الى دار السجا . فعن طريق التشخيص داخل التشخيص ينبرى احد ابناء القرية فى لمة الفرح ليصور لنا محمد كفارس شهير وقد ذهب ليشهر سلاحه فى وجه العمدة ، ويقول لـه وعاوزنى فى ايـه يـا عمـدة الكلب . . » ولكن الموقف سرعان ما يبلغ ذروته الساخرة مجسداً مأساة الابن عندما يدخل ابراهيم السجا بنفسه ليدحض هذه الأقاويل الباطلة التى أصبح اهل القرية يتبادلها داخل بيوتهم ، ذلك أن الابن (محمد) لم يذهب الى العمدة شاهراً سلاحه إنما راكعا مترجيا ان يعاونه فى الصلح بينه وبين السجا بأن يوقع الابن تنازلا عن حجة الأرض التى قتل ابوه جاسم فى سبيلها نظير أن يخلى السجا سبيل بياضه . . وهنا يبلور المؤلف موضوع روايته فى تلك الكلمات الصادقة الموجودة التى يتوجه بها الجد إلى الابن الذى اسقط فى يده « رايح تجايض ارض أبوك بيباضه . . لسه صغار مـا تعلمتش ، مين جالك عشان تاخد حج تسيب حجوج ، مين جالك الحجوج تتاخد بالرجاوات فى بيوت الناس الظالمين ، الحجوج تتاخد غصب بالجوه ، غصب النـاس الكتيـرة ، وجـوه السلاح فى اليـد العفية . »

وافتضاح امر الابن وانهزامه المخزى دون ما رد فعل متوقع منه تجاه تحد السجا سوى التلويح الاجوف بقتله ينهى الرواية دراميا فى تقديرى . ولكن المؤلف كما اعتقد اراد ان يتجاوز ليبلغ جمهوره رسالة (مهد لها بالفعل ، يحفزه بها ربما نمو العمل الثورى ضد الناس الظالمين) . . إذ تتوالى الأحداث فالسجا يأمر بقتل الابن . . وبياضه يدخل عليها خلف ليجعلها محرمة على أبوه السجاء الكبير . . بينما يتجمع اهل القرية وهم يحملون جثة الابن وعلى رأسهم الجد ليواجه السجا الذى احاط به حراسه بقوله « اليوم صارت بينك وبين الناس عركة كبيرة ، عركة حاضرة ومنصوبة ، ومهما يطول سايبينك لينا ماشيين واحنا هنا جاعدين جاتلينك جاتلين والحكومة ع تجبض على مين ولا على مين والجاضى ع يحكم على مين »

وتتميز رواية خالد حمزة ـ فضلا عن توفر عنصر الصراع الدرامى المتصاعد بوضوح الثأرة وتبلورها ـ بقدرة المؤلف على الرسم المتقن لشخصياته وهو هنا





يخلق لأبطاله اضداداً واشباهاً ، فضلا عن الطرفين الرئيسيين المتناقضين الجد وابراهيم السجا فاننا نجد زاكى الخاضع الخانع والذى ترك ارضه ليستولى عليها السجاجره فاراً منها الى العاصمة ليعود الى القرية مرة أخرى فى اخر أيامه ذليلاً منكراً ليلعب بذلك النظير السلبى لجاسم الأب الذى واجه الطغيان بشجاعة مفتديا ارضه بدمه . كذلك يجىء حسن ابن الشيخ عاشور الذى اعتدى ابراهيم السجا على زوجته فى الطاحونة شبيها للابن (محمد) فلم يكف ابيها عن ذكر قتل الطاغية دون أن يتجاوزا ذلك الى ان فعل . كذلك يجىء على مثالها كل من الشيخ عاشور والمجدس الذى اراد المؤلف ان يرمز بهما الى القوى الدينية العاجزة عن التفاعل مع الصراع/ اذ لا تتعدى امنها لهما اقوالهما . . كذلك يستغل المؤلف هاتين الشخصيتين بالمقابلة مع ابراهيم السجا المتستر بأردية التدين فى اعماله المناقضة لروح الدين ليكشف عن القوة السلبية للدين فى مجتمع عاجز عن استخدامها على وجهها الفعال ـ وكل هذه التنويعات تعمل على تكثيف الجو المحموم الذى يدور فيه الحدث متسعة برقعته لتعكس بشكل موضوعى ـ قدر الامكان الصراعات الاجتماعية للوطن الذى أراد المؤلف ان تكون روايته تمثيلا لها .

ومع ان اهتمام المؤلف كما اسلفنا برسمه الشخصيات كان جيداً فانه للأسف لم يحالفه التوفيق بنفس القدر فيما يتعلق بشخصية بطله الرئيسى محمد الذى تتجسد فيه وحده المفارقة الدرامية . . ذلك أنه كان محتاج فى سبيل ذلك الى بذل قدر أكبر من الجهد ليبلور عوامل التناقض فى نفس بطله ولكى تأخذ هذه المفارقة خيرها المعقول من الحدث وحتى لا نفاجأ بانهياره المخزى بل نكون مهيأين له وعلى قناعة به . ولكنه بدلا من التركيز على ذلك اطلق شخصياته بثرثرة غير مجدية خاصة فى الفصل الثانى اذ يدور الحوار حول قيمة المهر الذى يدفع فى بياضه او غيرها من بنات القرية وحول ضرورة زواج الشيخ عاشور المحتاج لمن يرعاه وكل ذلك من الامور التى اخلت بالإيقاع العام للحدث . كذلك فإننا لا نستطيع ان نتصور فى بيئة مصرية فضلا عن أن تكون صعيديه ان يتجه اهتمام اسره عقب قتل عائلها غيلة الى امور مبهجة مثل الزواج كما حدث فى مسرحية حكاية من الصعيد . . وتلك النقائص وإن كانت تقلل من القيمة الفنية للرواية . . الا أن ما يرفع قيمتها مرة اخرى فى اعتقادى ـ دون مبالغة ـ ربما الى حد الشعر ذلك الحوار الخاص المركز الشديد الاقتصاد الذى يجىء فى انضباطه اشبه بالتوقيع الموسيقى .

اخرج الرواية على مسرح قصر ثقافة بنى سويف أيمان الصيرفى وهو من المخرجين الاكفاء بمسارح الثقافة الجماهيرية ، من خلال رؤية تشكيلية بارعة صنمها على عاشور قسمت خشبة المسرح الى مستويين : فى المقدمة حيث بيت جاسم ثم الخلفية حيث بيت ابراهيم السجا ويفصل ما بين المستويين ستارة من جدران توحى كأنها من جرانيت.وليظهر الكرسى القائم خلفها ككرسى العرش موحيا بذلك كأننا بإزاء مغارة لصوص تتسلط كالكابوس الجاثم على بيوت الناس البسطاء فى المقدمة . ومن خلال اشعار فتحى عبد الوهاب وعبد المنعم سالم والحان حمدى رؤوف جاء اخراج العمل حيويا رغم قتامته ومأساويته . . ومع أن المخرج لم يهتم بإبراز الجانب الشعرى فى حوار المؤلف بعدم تركيزه على لحظات الصمت التى كانت كفيلة بأن تبرز الايقاع الموسيقى الخاص به فضلا عن ايحاءتها المكثفة التى قد تعجز عنها الكلمات المنطوقة . . الا أن تشكيلاته من جهة اخرى كانت بارعة ومعبرة خاصة فى المشهد الأخير حيث جمهور الأهالى يندفعون نحو ابراهيم السجا الذى تراجع مذعوراً ليستلقى مشبوحا على كرسيه المتعاظم القائم فى الخلفية ، كما استغل المخرج الاضاءة كعنصر تعبيرى بتوفيق كبير خاصة فى الفصل الثانى من الرواية وبعد ان وصل احد خفراء العمدة ليطلب (بياضه) الى ابراهيم السجا فى ذروة الابتهاج العائلى بالعروسين (بياضة ومحمد) . هنا يستغل المخرج الإضاءة كعنصر مونتاج (فى نفس الزمان والمكان) ليقطع ما بين حوار الشخصيات المحتشدة والتى انفصلت الى ثنائيات فى لحظة مكثفة من التكاشف وليتصاعد بالمشهد الى ذروة محمومة تشهد له بالإبداع لولا بعض الإطالة . كذلك اهتم المخرج اهتماما ملحوظاً بأداء فريق الممثلين وهم بلا شك فريق متميز من ممثلى المسرح الإقليمى وإن كان يصيبهم دائما الجنوح احيانا الى الفارس حتى ليوشك المرء أن يقول ان رواية مأسويه كحكايه من الصعيد ما كانت لتلائمهم . الا أنه وإن كانت قد حدثت بعض المبالغات الهزلية فى بعض المشاهد خاصة من جانب جلال ابو سيف (المجدس) ومجدى الخليلى والشيخ عاشور مما اخل بايقاعها . . الا ان الالتزام كان فى جانب اغلب فريق الممثلين خاصة فى مشاهد الذروه من الحدث .

وقد تميز من الفريق على وجه خاص فتحى عبد الوهاب فى دوره (زاكى) فاستطاع ان يجسد انكسار هذه الشخصية وتقوقعها على ذاتها وتمزقها لولا أنه لم يحالفه التوفيق فى نطق اللهجة الصعيدية التى كانت تحتاج الى تدريب حتى بالنسبة لفريق مثل بنى سويف يكاد ان يحسب جغرافيا ضمن نطاق الصعيد وينسحب عدم التوفيق فى ذلك الامر بدرجات متفاوتة على كافة اعضاء الفريق . اما كامل عبد العزيز فى دور الجد فبرغم أنه كان يمثل شخصية تفوقه سنا الى حد كبير فقد استطاع بإدارة على وجه خاص وبصرف النظر عن الماكياج) ان يجسد لنا شخصية هذا العجوز العنيد المكافح الى حد مقبول من التوفيق وهو الامر الذى اعتقد ان الممثلة الشابة ايمان عبد الحليم رغم حضورها المدهش لم تستطع ان تبلغه . وبالنسبة لبطله الصرفى الاخرى ثناء حسين فقد ادت دورها باجتهاد كبير فى دور بياضه وإن كان المخرج قد أضر بادائها وبطبيعة دور هذه الشخصية فى الحدث باصراره على ان يجعلها ترتدى ملابس قاتمة وهى فى موقع العروس . اما ماهر محمد احمد فإنه بحق كان عملاقاً فى أداءه دور ابراهيم السجا حتى عندما كان يجنح للفارس فإنه كان يستغل الهزل ليس مجانيا وانما ليضيف بعدا الى الشخصية . أنما عبد القوى سيد فى دور محمد فقد بذل جهد طاقته ليبرز شخصية كان يعوزها اصلا الكتابة الجيدة . كذلك ادى باقى اعضاء الفريق جهداً يستحق التقدير : عبد المنعم يونس (حسن) ، كريمة على (فكيهه) ، ملاك فريد (خلف) ، فؤاد حسانين (غرباوى) ، محمد الوتار وعثمان ، سعيد خميس (متولى) وأسامة محمد (اسماعيل) .

ويقينا فإنه عرض حكاية من الصعيد يضيف رصيداً جديداً لفرقة بنى سويف التى اعتقد ان اعضاءها اصبحوا يقفون بالفعل على مستوى عال من الاحتراف . . لا يقلون فى ذلك عن اى من فرق العاصمة المحترفة ومع ذلك فإنه ما يزال ينظر اليهم وربما سيظل الامر كذلك لوقت طويل على أنهم هواة شأنهم فى ذلك شأن باقى ممثلى فرق المسرح الاقليمى . . وتلك حقا واحدة من المظاهر التى تدعو للأسف فى مسرحنا المصرى المعاصر .

الليبرالية

د . يمنى طريف الخولى

• الليبرالية ــ كما ذكرنا ــ (مذهب الحرية) . ولم يعرف تاريخ الفكر ولا حتى تاريخ اللغة مصطلحاً أشد هلامية وفضفضة من مصطلح الحرية . لذلك لابد وأن نتوقع من الليبرالية أن تعطينا قائمة طويلة من فلاسفة تتباين مشاربهم ، ومن تنظيمات سياسية اقتصادية تختلف فيما بينها إلى حد ما .

هذا من ناحية . ومن الناحية الأخرى ، فإن كل دول وسط وغرب أوروبا تقريباً ، تمثل حقب من تاريخها روافد فى نهر الليبرالية . ولا تعدم دولة فى غرب أوربا فيلسوفاً أدلى بدلوه فى التنظير لها . وتبقى فرنسا صاحبة الباع الأعظم والقدح المعلى فى هذا الصدد ، تليها ألمانيا . أما أمريكا فقد كانت منذ نشأتها الشيطانية المهجنة وحتى الآن معقلاً من معاقل الليبرالية ، اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً ودينياً . فضلاً عن أن الثورة الأمريكية كانت كرائدتها الثورة الفرنسية ، مجرد ترجمة عملية أو محض تطبيق للمبادىء الليبرالية ــ خصوصاً السياسية .

ولكن على الرغم من كل هذا وذاك ، فإن الليبرالية أساساً نبتة إنجليزية أصيلة . إنها أحد الدروس التى تلقتها البشرية على يد هذه الأمة العريقة التى علمتها أصول التنظير الاجتماعى والسياسى الحديث ، ربما من حيث علمتها أصول العلم والتفكير العلمى الحديث . فكان أول صك واستعمال وتداول لمصطلح الليبرالية فى انجلترا مع بدايات القرن الثامن عشر .

وقد بدت بشائر الليبرالية كواقع عملى وكمثال نظرى فى أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر ، أى مع أفول العصر الإقطاعى وبداية العصر البرجوازى . وأرهصت بها بعض من كتابات مفكرى هذه الحقبة ، وأهمهم الإيطالى ميكيافيللى والانجليزى توماس مور ، وإن كان هذا الأخير قد لوّح باشتراكية اقتصادية من بين طيات ليبرالية سياسية واجتماعية .

وعلى أية حال ، لم تتبلور الليبرالية إلا بعد أن تبلور النظام الرأسمالى البرجوازى ذاته ، والذى تعد الليبرالية المتحدثة الرسمية باسمه ، أى بعد ذلك بقرنين من الزمان ، فى أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر ، حيث كانت نشأة مصطلح الليبرالية ، فى انجلترا ــ كما ذكرنا ــ وكان آنذاك ذا مغزى سياسى بحت . ولا يخلو من روابط مع الثورة على سطوة المؤسسات الدينية ، وهيلمانها على سائر مناحى الحياة النظرية والعملية . إنها الثورة التى بدأت منذ بدايات عصر النهضة وعصر الإصلاح الدينى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ونمت واشتد عودها خلال القرن السابع عشر باطراد التقدم العلمى ، والإيمان بالعقل وبقدرة الإنسان ورشده ، واستغنائه عن الوصاية . ولم يعد ثمة حرج فى الحديث عن حرياته ، والدعوى إليها والمطالبة بها جهاراً نهاراً .

***

كانت الأجواء إذن تنبىء بمجىء الأب الروحى لليبرالية ، أى المفكر الإنجليزى جون لوك (١٦٣٢ ــ ١٧٠٤) فيلسوف المعرفة التجريبية الذائع الصيت ، صاحب القول الشهير : (الحياة . . الحرية . . الملكية) الذى يلخص مبادىء الليبرالية ، وبالتالى أصبح شعاراً لها .

أكد لوك أن الملكية حق . . من أهم الحقوق الطبيعية التى قامت الدولة من أجل تأمينها . والأصل فيها هو ملكية الإنسان لشخصه ، وبالتالى لناتج عمله . على أن الملكية لن تقتصر على هذه الحدود ، بل تمتد إلى موارد الإنتاج ذاتها . وتفاوت الملكيات فى المجتمع راجع إلى تفاوت الأفراد فى العمل ، وتفاوت طاقات جهدهم وملكاتهم وإمكانياتهم وذكائهم ومواهبهم .

بهذا التبرير الذى يبدو مقنعاً للملكية الخاصة والممتدة إلى موارد الإنتاج ، وأيضاً لتفاوتها بين شخص وآخر ، كانت الليبرالية مع إمامها جون لوك . إنه يشكلها على أساس من فكرة سادت القرن الثامن عشر ، وتعرف باسم (القوانين الطبيعية) . ومؤداها أن ثمة قوانين طبيعية تحكم حياة البشر تجمعاتهم وأنشطتهم ، وتنظمها بصورة تلقائية . ويمكن لأى فرد أن يكتشفها باستبطان ذاته ، ليجد مثلاً أنه نفسه فى تصرفاته وعلاقاته وتعاملاته الاجتماعية محكوم بقوانين طبيعية ، كقانون (المحافظة على الذات) وقانون التعاون مع الآخرين) . وكنا قد تعرفنا فى العدد السابق على فكرة (العقد الاجتماعى) . والواقع أن فكرتى (العقد الاجتماعى) و(القوانين الطبيعية) هما الأساس الفلسفى لليبرالية . (العقد الاجتماعى) أساس السياسة الليبرالية و(القوانين الطبيعية) أساس الاقتصاد الليبرالى . وهما بالتالى من محاور الفكر الاجتماعى لجون لوك .

وكانت فكرة (القوانين الطبيعية) هى حيثيات دفاعه عن الملكية الخاصة ، وأنه لا خوف منها مهما تضخمت . فهى محكومة بقوانين طبيعية ، اى بحدود تلقائية طبيعية ومعقولة . أبسطها أن قدرة الفرد على العمل محدودة .

هكذا نلاحظ أن الملكية التى دافع عنها لوك كانت أساساً ملكية ناتج العمل . حتى أنه جاهر بأن الدولة يجب عليها تأمين حدود التفاوت فى الملكيات بحيث تضمن ألا يجور شخص على آخر ، فيمتلك مالا يرجع إلى جهده ، وأننا إذا افترضنا جدلاً أن ملكية شخص ما زادت على ناتج عمله ، فإن هذه الزيادة ليست من حقه بل من حق الآخرين .



هذا حسن . ولكن كيف يمكن إلزام الواقع به ، أو تطبيقه عملياً بغير خروج على مقتضيات الليبرالية التى أرادها لوك ؟! إن القوانين الطبيعية لا تسعفنا فى هذا الصدد .

***

وقد حمل لواء الليبرالية فى القرن التالى على جون لوك جماعة من الاقتصاديين الفرنسيين ، عرفوا باسم (الفيزيوقراطيين) أى الحكومة الطبيعية . وهم يمثلون أقوى اعتقاد بفكرة القوانين الطبيعية . فكما توجد قوانين عامة تحكم الطبيعة ، ثمة قوانين عامة تحكم المجتمع . أهمها قانونان . قانون المنفعة الخاصة الذى يجعل كل فرد يعمل على تحقيق مصلحته ، وقانون المنافسة الحرة ومؤداه أن كل فرد مجبول على منافسة الآخرين ومحاولة التفوق عليهم . والقانون الثانى ــ قانون المنافسة الحرة ــ يمثل ضوابط للقانون الأول ــ قانون المنفعة الخاصة . بعبارة أخرى ، قانون المنفعة يكفل تحقيق الصالح الخاص ، وقانون المنافسة يكفل تحقيق الصالح العام . أى أنهما معاً يوفقان بين الصالح الخاص والصالح العام فى آن واحد .

الله هو واضع هذه القوانين الطبيعية . والله عادل وخير ، يريد الخير لعباده أجمعين . من ثم وجب أن تكون هذه القوانين عادلة فيها الخير للبشر ، ويستحيل أن يأتيها الظلم من بين يديها ولا من خلفها . وبالتالى يجب على الدولة أن تركن إليها ، فلا تحاول عرقلتها بالقوانين البشرية الوضعية التعسفية قوانين الله كفيلة بتحقيق الخير والعدل للجميع ، وأى إنكار لهذا كفر وتجديف .

فلترفع الدولة يدها تماماً عن النشاط الاقتصادى ، وتتركه للأفراد فى تنافسهم الحر بحثاً عن منفعتهم الخاصة ، أى تطلق حريات الأفراد الاقتصادية ، تحقيقاً للمبدأ : « دعه يعمل . . دعه يمر . . إن العالم يسير من تلقاء نفسه » . وهذا المبدأ الذى يعد شعار الليبرالية الاقتصادى ، من وضع فنسنت دى جورناى . وهو واحد من هؤلاء الفيزيوقراطيين الفرنسيين .

ونتيجة لاطراد التقدم العلمى والتكنولوجى ، والكشوف الجغرافية ، وتبدل الأوضاع السياسية والاجتماعية فى ذلك الوقت ؛ سرعان ما تغيرت مقتضيات وطبائع الحياة الاقتصادية وأنظمة العمل والانتاج ؛ مفصحةً عن سذاجة فكرة القوانين الطبيعية والركون إليها ، وسذاجة تفاؤل جون لوك وأولئك الفيزيوقراطيين . وأصبحت رؤاهم الاقتصادية يشوبها الكثير من نواحى القصور واتضح أن نظرية لوك ببساطة ــ لم تعد تصلح .

***

فنهض مع مطلع القرن التاسع عشر جماعة جلتهم انجليز ، استمروا حتى القرن العشرين ، ووسموا باسم (الاقتصاديين الكلاسيكيين) . وهم فى الواقع من الآباء الشرعيين لعلم الاقتصاد بأسره . منهم ديفيد ريكاردو وجيرمى بنتام ومالتوس وساى فى القرن التاسع عشر ، والفرد مارشال وتشارلز جيد وتشارلز رست فى القرن العشرين . على أن أهمهم هو مؤسس علم الاقتصاد آدم سميث (١٧٢٣ ــ ١٧٩٠) الذى يعد الأب الروحى لليبرالية الحديثة من الناحية الاقتصادية إنه رائدهم والرائد الحقيقى للاقتصاد الليبرالى . فقد وضع فى كتابه (ثروة الأمم) أصولاً للاقتصاد الليبرالى متمشية مع التغيرات الحادة فى أحوال الملكية والعمل والإنتاج ، التى صاحبت القرن التاسع عشر والقرن العشرين .

الاقتصاديون الكلاسيكيون لا يقيمون ليبراليتهم ــ أودعوتهم للحرية الاقتصادية ــ على أساس العناية الإلٓهية الخيّرة والقوانين الطبيعية التى تبثها فى الكون لصالح البشر ، بل على أساس وجود نوع من التوافق الطبيعى بين المصلحة الخاصة والمصلحة العامة ، كفيل بتحقيق التوازن الاقتصادى مهما أطلقنا الحريات . مثلاً ، الصانع يبحث عن أجر أعلى لصناعته كى يحقق مصلحته الخاصة ، فيضطر إلى تجويدها لترتفع قيمتها ، فيحقق مصلحة عامة بإيجاد سلع جيدة الصنع . مثال آخر ، التاجر يبحث عن سرعة دورة رأس المال ــ عن عملاء يبيعهم بضائعه لتحقيق مصلحته الخاصة ، ولكى يجتذبهم يعمل على خفض الأسعار ، فيحقق مصلحة عامة . . . وهكذا .

على هذا يمكن بل يجب إطلاق حريات الأفراد فى نشاطهم الاقتصادى ، والتوازن التلقائى الذى يكاد يمثل يداً خفية تحكم السوق ، كفيل بتحقيق الانضباط المنشود ، ولا حاجة لتدخل الدولة ، فضلاً عن سيطرتها على وسائل الإنتاج . ولكن ماذا عن أن يكون هذا التوازن التلقائى) سوى دقانوناً طبيعياً ؟! وهل ثمة اختلاف حقيقى بينهما اللهم إلا فى المصطلحات ؟!

على أية حال ، أسس الاقتصاديون الكلاسيكيون علماً يبحث فى قوانين هذا (التوازن التلقائى) فكان ميلاد علم الاقتصاد الحديث فى بداية القرن التاسع عشر ، ليتطور ويتشعب كثيراً ، خصوصاً بعدما انضمت إليه جهود الاقتصاديين الاشتراكيين ــ اشهرهم بالطبع كارل ــ ماركس . ليغدو الاقتصاد فى قرننا العشرين علماً ضخماً واسعاً ، متعدد الأصول والفروع يستوعب الليبرالية والاشتراكية والوسط بينهما ونقائضهما وما لا علاقة له بهما .

فى القرن العشرين ، السمة الغالبة على الليبرالية المعاصرة هى أنها تراجعت تماماً عن إصرارها على ألا تتدخل الدولة اطلاقاً فى الأنشطة الاقتصادية . وسلم الجميع بوجوب إجراءات وضع قوانين وقيود توجهها للصالح العام وتحفظ حقوق الطبقة العاملة التى لا تملك وأيضاً حقوق المستهلكين . ولعوامل كثيرة أملتها تطورات الفكر أولاً وتغيرات الواقع ثانياً ، أصبح دأب الليبرالية المعاصرة وشغلها الشاغل هو رفضها لوصمة الرجعية . فتحاول أن تتخذ موقفاً وسطاً بين الرجعية المنغلقة المحافظة وبين الاشتراكية ، موقفاً يبحث عن الإصلاح ، شريطة أن يجىء إصلاحاً قانونياً مرحلياً جزئياً ، لاراديكالياً ولا ثورياً .

زوايا

تنويعات على مقام الاغتراب

وليد منير

○ لماذا صار العربىُّ غريباً فى وطنه ، بعيداً عنه وإن قَرُب ، خارجاً عليه وإن كان موصولاً به ، مشدوداً إلى ترابه ؟

ألأنه أصبح مهدداً فى كيانه ، مسحوقاً بأحزانه ، مكبلاً بأضغانه ، معذباً بهمومه وأشجانه ؟

ألأن ذلك الوطن قد بات رقماً عشرياً بعد أن كان واحداً صحيحاً . ألأن الرؤى قد اختلطت فيما بينها فصار أبيضُها أسودَها ، وأسودُها أبيضَها ، فالتبست معالم الطريق ، وتداخلت الرسومُ والمنازل ، وتشابهت المواقعُ والأدوارُ ؟

لماذا صار (الانتماء) حالةً فريدةً من نوعها ، غريبةً فى معناها ، شاحبةً فى لونها ، فاقدةً لمغزاها ، مفرغةً أو تكاد من محتواها ، مرغوباً بها ومرغوباً عنها فى آنٍ معاً ؟

لماذا صار الجرحُ عميقاً لا يلتئم ، والروح عكِرةً لا تصفو ، والأحلامُ مواردَ محفوفةً بالشوك ، والأفعالُ صروفاً تؤدى بفاعلها إلى التهلكة ؟

كيف كان هذا ؟ وإلام يُفضى أو يؤولُ ؟

لقد هزنى من جذورى ، وسلبنى نفسى أن انتحر شاعران ينتميان إلى ترابٍ واحدٍ فى عامين متتاليين ، وقد انتحر أحدهما فى قلبِ الوطن ، وانتحر الآخر على بعد أميالٍ وأميالٍ سحيقةٍ منه .

والمدهشُ حقاً أن انتحار كليهما كان احتجاجاً على اغترابه عن وطنه ، أو اغتراب وطنه عنه . وكان اعترافاً بأن واقعَ المكان يناقض جوهر الذات ، وأن العزلة والعجز وفقدان المعنى هو كل ما تبقى من رماد الحلم .

لم يترك لنا « خليل حاوى » وصيةً أخيرةً ، ولم يترك لنا « ميشال هليّل » وصيةً أيضاً . كل ما خلّفاه وراءهما هو خيطٌ واهنٌ من الدخان والدم . فإذا صرخت أن أعنى ياوطنى علىَّ أو أعنى عليك ، فهل تأذن لى ؟ وإذا دعوتكم ياهؤلاء أن تكونوا غير ذلك ، أو تجعلوا هذه البلاد غيرها هل تجيبوننى ؟

أم أن الغريب كما يقول ــ أبو حيّان ــ من إذا قال لم يسمعوا قوله ، وإذا نادى لم يُجَبْ ، وإن هادى لم يُحَبّ ، وإذا استوحش استوحش منه ○

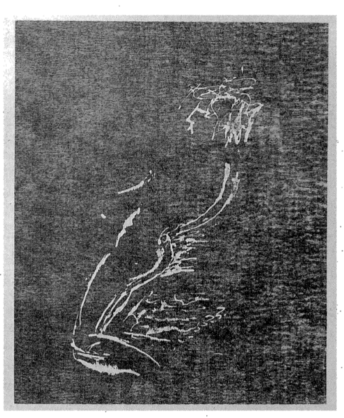


قصة قصيرة



رائحة العنبر

إبراهيم فهمى



.. تكذب علىّ البنادر ، فتوهمنى بالصبح ، وتشعل مصابيحها فى كبد السماء ، تكتب على « الجرانين » بداية الفجر الذى لا يأتى ، وظل الضحى ، أعرفه حينما ينكسر على الحوائط ، فيقول لى : ولد الكنوز ، نهارك ناد ، ياسبع القبيلة ، فأردها عليه .. « نادى ياسبع القبايل » ولا أسمعها له ، وظل الضحى ، أعرفه من أمى ، التى تؤجل زينتها الليالى ، فأقول : أمّا هذه الليالى ، فليس وجهى من وجهها ..

.. تضاء البنادر بالنهار ، فأرى الناس ، بلون ورق الصحف الصادرة فى الصباح ، تضاء البنادر بالليل ، فأرى وجوه الناس من وجوه « الإعلانات » النيون ، فأقول : ليس وجه المدينة ، وجهى ، إذ قالت أمى « هانم » ، وجوهنا كما نبع آبار الأنهار البعيدة فى بلاد الأحباش ، فأخذت حجراً من رصيف الطريق ، وضربت به على مرايا المتاجر ، فتحطم زجاجها دماً ، له رائحة من وجوه الناس الذين ...... !

.. عبرت الشارع « طلعت » ، ومشيت لا تكلمنى الشوارع ، ولا يكلمنى المساء ، وأضواء « النيون » على وجهى ، كى تغيره ، فأقول : لا ، وأرمى عليها بالحجارة ، وأخاف ، وأخاف ، « أمانة » أخاف « ياهوُىْ » ، من لصوص سلاسل السيدات ، أن يخطفوا الجعران الذهبى المقدس المعلق على صدرى ، وأخاف ، وأخاف .. « أمانَة » ، أخاف ، ياهوُىْ ، من الرجل الحلاق ، حينما يمد يده إلى شعرى ، كى يأخذه منى ، فأترك له شعرى نصف حلاقة وأهرب ، وأخاف من الرجل الترزى ، الذى يحاول أن يصنع لى جلباباً ، آخر ، فأهرب منه ، وألبس جلبابى ـ أنا ـ الذى خاطته لى أمى ـ هانم ـ وخاطت على قلبى ، وكتبت الوصايا ، وقالت : الدم للدم ، ودمنا له من رائحة المسك ، وله من رائحة العنبر ، الله .. الله عليك يامسك .. الله .. الله عليك ياعنبر .

.. فبحثت عن دمنا ، وضعت أنفى فى محلات العطور ، ودمى أذكى من رائحة « الشبراويشى » ثم وضعت أنفى فى الشوارع ، ومشيت ، وكنا حين تتأخر علينا ، أمى ، ما بين النهر ، وما بين النخل ، نعرفها من رائحة المسك ، حينما تشعله الشمس فى عينيها ، وبنت الكنوز ، تختار من جسدها ، فتضع العطر ، فى نواح لا يعرفها ، إلاّ إمباب (أبى) وتقول : هذا له ياولد ، ولو أرمى عليها بالحجارة ، تجرى خلفى ، تقول لى : تهرب منى كيف يابن « بشير » ، وأنا من رائحتك ، أعرفك ، ولو كنت فى آخر الدُنيا ، الله .. الله عليك يامسك .. الله .. الله عليك ياعنبر ..

.. مشيت على رائحة أحبها ، ووضعت أنفى فى الشوارع .. شارع .. شارع ، حتى وصلت إلى (عابدين) ، فرأيت البنات المهاجرات ، منذ زمن ، يقفن فى « البلكونات » مع حبال الغسيل ، يصعدن حتى أسطح البيوت ، يشاهدن السماء المفتوحة ، التى تعودن عليها ، يضعن فى أول الحوارى ، ولداً كحبة البركة دليلاً ، ويضعن فى نهاية الحارة ، ولداً آخر ، كى أهتدى ، فاهتديت ، ساعتها ، قُلْن لى : الله .. الله عليك يامسك .. الله الله .. عليك ياعنبر ..

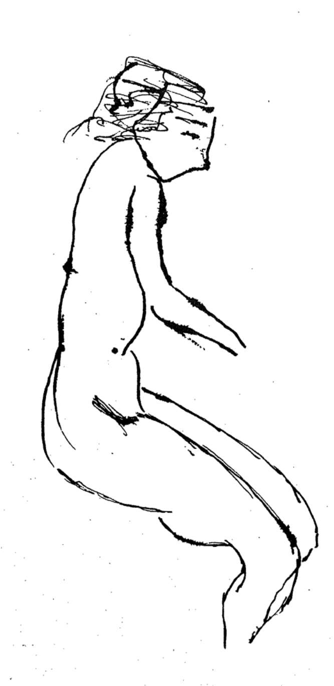
.. وضعت وجهى فى وجوههم ، وقلت : الله عليكم ، يامسك ، الله عليكم ياعنبر ، (قالت لى بنت الكنوز ، رائحتنا تعرفها ، حتى من رجل فى آخر البلاد ، والكبار رائحتهم ، تجدها ، كأعواد الرياحين) فأعطونى أيديهم ، ولم يعطونى قلوبهم ، ساعتها ، أخرج لى يده من تحت صحيفة الصباح ، وأخرج لى قلبه ، نظف لى المقعد المجاور ، بطرف جلبابه ، فجلست ، وأخرج لى من جيبه عطره ، وقال لى : إفتح يدك ، ثم سكبها مسكاً ، وسكبها عنبر ، وأعطانى وجهه خالصاً من عطور المدينة ، التى

تخالط عطور الرجال الجالسين ، قال : الله عليك ، يامسك ، قلت .. الله عليك ياعنبر .. !

.. وضع أمامه جريدة الصباح ، وأخرج التمر من جيبه ، أعطانى من يده تمرة (ليس مكتوباً عليها صالحة للإستعمال حتى تاريخه) ودعا لى أن أعيش مثل التمر ، ودعوت له أن يعيش ، قال لى : ترى العمارة التى هناك ، قلت : .. أراها ، .. ترى المقهى .. أراه ، ترى شارع عماد .. ! .. أراه ، كنت أسهر فى البارات حتى الصباح ، والإنجليز بالذات ، كانوا يخافون منى .. ! .

.. صفَّر شرطى المرور ، وثبَّت شارة السوَاد على بذلته الرسمية ، وأذاعت نشرة الصباح النبأ بالتفصيل ، وفى الموجز ، فأشار لى على صورة « سيادته » المجللة بالسواد ، والتى يثبتها الجرسون ، على جدران المقهى ، ثم يبصق عليه فى الخفاء ، قال : ستحزن مدينة الأكابر ساعة ، يلبس « البهوات » الرجال ، ملابسهم الرسمية كاملة بالسواد ، ويشترون الحزن من فتيان « الشاشة » ، يذكرون (سيادته) بالخير ، ويلعنونه بعد حين ، يلونون السماء ، والأرض ، ووجوه العربات بالسواد ، ويحفظون عبارات العزاء من « المسلسلات » ، تلبس المذيعات شارات السواد ، وتمشى نساء الأكابر فى الشوارع ، وأقدامهن عاريات ، يضعن فى عيونهن شيئاً يدر الدمع ، ثم يرقصن فيما بعد ، ويقلن : حزينات ! ، ويستعجل الناس الأكابر الأغانى من البث المباشر بالتراتيل ، تقفل الملاهى أبوابها ليلة ، ثم يعود الغناء ، وتطلق المدفعية ، واحد وعشرين طلقة ، تحية لروح الفقيد ، فلا تشترى الحزن من البلاد ، تحزن عليك ساعة ، وتلعنك قبل الذكرى السنوية ، حتى لو بعت لها شيئاً من دمك ومن لحمك ، والناس العابرون ، يبيعون الحزن ، الآن على سيادته ، بقروش قليلة ، ويشترون بالحزن عليه خبزاً « ودجاجاً » من المجمعات ، يبكون عليك ساعة زمن ، ويتركون لحمك لعربات القمامة ، التى تأخذك على أطراف المدينة للحريق ، والله ، الله .. عليك يامسك ، الله عليك ياعنبر ، كنا يا ولدى ، نحزن فتبكى بالدم ، علينا النساء ، والسموات ، والأرض ، وبحر النيل ، أقول : « يابنات ، لو أموت ، لا واحدة من النساء الكنوز ، تبكى علىَّ ، لكنهن يبكين ، تجرى دموعهن كما النهر ، حتى لو مات واحد من العابرين على البلاد ، ورُد علينا السلام مرٌ من القلب ، ولما جئت المدينة ، رأيت الناس ، يموتون جماعات ، عند مفارق الطرق ، ويبعثون بالوصية للأولاد ، الذين ينتظرون حاجيات المدارس ، ويتركون على الأرصفة آخر الهدايا (خبز اليوم ، ولحم الجمعية ، وقروش من راتب الشهر) فبكيت ، ولم يبك ، معى أحد ، ساعتها يصرفنى الرجال الواقفون ، يصفرون للعربات المخالفة ، ثم يصفرون لعربات الإسعاف ، فتأتى بعد حين ، يفتحون أبوابها على المصراع ، ويرمون فيها بالذى يموت .

.. صفَّر شرطى المرور ، وبعث فى الجهاز ، بالتعاذى للزملاء ، ثم لعنه فى الخفاء ، وصفَّر للعربات التى مرَّت على عجل ، لتودع الفقيد رسمياً ، وما زالت نشرة الأنباء تذيع التعازى ؛ وتتأكد من الحزن فى عيون العابرين ، صفَّر شرطى المرور ، وكتب المخالفات عن الذين يتبادلون النكات على سيادته فى الخفاء ، وعدَّ عليهم الضحكات .. قال لى : الله .. الله ، عليك يامسك ، الله عليك ياعنبر » ، تبيع مدينة الأكابر ، أشياء كثيرة لك فلا تعطيها شيئاً من هذا ، ولا شيئاً من ذاك ، ولو جاءك الموت بالعزَّة ، يرسلك الأحبَّة فى عربة قطار ، فتحزن عليك السموات ، والشمس والنهر



« بحر النيل » ، تحملك بنات الكنوز ، على خشب مقدس ، معطر بالمسك من بلاد الأحباش ، معطر بالصندل ، ولا تطلب من البلاد شيئاً ، حتى الحب الذى تعرفه ، الله .. الله ، عليك يامسك ، الله .. الله ، عليك ياعنبر .

يقول لى : أنستنى الخمر أرقام العربات ، والبلاد التى هناك ، منقوشة على القلب ، والعربات أعرفها من سائقيها ، فيعرفونى ويقفون لى بمجاملة أمام العمارة الكبيرة فى شارع شبرا ، ناحية ـ رمسيس ـ تعرفه ، قلت : أعرف ! قال : كنت أحرس المتاجر والناس ، والحراسة هوى ، ومهنة ، والناس أعرفهم بالواحد ، الداخل ، داخل ، والخارج خارج ، وكان لا يفلت منى شىء ، ثم أوقعنى (المروتيزم) اللعين ، والشمس فى بلادنا نعمة ، لا تعرفها ، إلا بعد أن تغيب من يدك ، يومها أتى البيه الكبير بحارس آخر شباب ، فعرفت البهوات عن حقيقة ، الذين أوصوا على الشوارع فلم تحتملنى ، وأوصوا الناس علىَّ فلم يحتملونى ، فتركوا الطوار ، حين أمشى عليه ، وآخر الليل ، قبل الفجر بقليل ، أنام بعد المصلين ، حتى طلعة الصبح .. ثم ضرب بالشوك والملاعق على وجه المنضدة ، والدم يضرب فى عروقه ، وضع يده على قلبه ، كلما دقَّت ساعة المدنية بالخير الذى لا يأتى ، وعدَّ ضربات قلبه الباقية ، يقول لى : سيَّان لما نحزن ، ولما نفرح ، ولا تتغير فى وجوهنا قطرة دم ، ولما كنَّا صغار ، كنَّا نفرح لشىء صغير ، فتبقى وجوهنا كلون التمر الأحمر فى الأعياد ، وكان وجهى كذلك مثله ، فوضعت يدى على قلبى ، وحسبت دقاته الباقية . كنا نشربها الخمر ، ولا أحد مثلى يأخذ من التمر الذى على أبوه ، ثم أعتقها فى قلوب النخل ، وحين يأتى أوانها تفوح كما التمر ، نشرب قدر ما نشرب ولا ننسى أبداً ، وأقول أسماء البلاد ، منقوشة على قلوبنا فلا ننساها ، والشوارع والبلاد ، لا يقدر عليها أحد ، فينسى الواحد فينا اسم أمه التى أنجبته ، وضحك وغنى ، فوضع البلديات فى طاقيته « الشبيكة » النقود ، ووضع كل الزجاجة فى فمه ، يقول لى : أموت ، وأنا غائب عن دُنيا لا أحبها ، أموت ولا يعرفنى أحد .

.. صفَّر شرطى المرور تحية للمآثر (سيادته) الذى يبتسم فى الصورة ، بعد أن مات ، وكان من أيام ، يَعِدُ العابرين ، من نشرات الأنباء بالسعادة ، وإنخفاض الأسعار ، فبصق الناس من وراء عسكرى المرور ، الذى ما زال يُصفر تحية خاصة لسيادته .

قال لى : تقلَّب على المدينة بهوات كبار ، والمدينة ياولدى ، تتقلب على كل الناس بألف لون ، وألف شكل ، تهتف لكل واحد فى الصباح ، ثم تبيعه فى المساء ، تماماً كما خدعتنى الملعونة ، وابتسمت لى « كمومس » ، ثم فتحت لى قدميها ، وسلَّمتنى نفسها دون حياء ، ثم أعطتنى ظهرها حين كبِرْت ، وسلَّمت صدرها الذى عصرته فى يدى كل ليل إلى الغريب ، ثم بصق عليها ، فجاءت على ساق إمرأة عابرة ، فسبتنا جميعاً باسم المدينة .

.. قال : أوصيك ، والزمان يوصيك من العربات ، التى ثقيل على لساننا ، أسماؤها الأجنبية ، قال : تأتى ملائكة الموت فى هيئة العربات التى تعرفنا من ثيابنا ووجوهنا فتقتلنا ، ثم تصعد خلفنا الأرصفة ، ولا تأبه بصفافير رجال المرور ، وتقتلنا ونحن نشرب الشاى على المقاهى ، وكنت أسير فى الشوارع ، وكلما رأيت عربة أجرى منها ، وفى الليل ، أقفل باب المسجد علىَّ ، حتى لا تشم العربات رائحتى ، فتأتى ، وتقتلنى .. رمى الخريف ، بورق الشجر ، أمام المقهى ، فتناثر الورق الميت حولنا ، وتساقطت وجوهنا مثله ، ورق أصفر .. ورق أصفر ، ثم تناثر الورق على الشوارع ، والأرصفة ، وداسه الناس ، ثم داسونا معاً ، ولا أحد ينادينا بأسمائنا فنرد عليها ، ولا يدعونا أحد فى منزله للعشاء ، ولا تفتح لنا الشوارع مسافاتها بحرية فنجرى .

.. ثم أخذ ظهر علبة « الكليوباترة » ، وكتب لى العنوان ، خطط بيده شوارع ، ورسم تقاطعات ، وميادين ، رسم عمارة كبيرة ، ورسم مسجداً هو البيت ، ثم أخرج لى من جيب « الصديرى » ، وثيقة الزواج من « دهبية » الجميلة ، والشهود : « أبو دورين ، وحسن السمَّاك ، والعمدة عليش .. مات لمَّا طارت العمدية منه .

.. صفرَّ شرطى المرور تحية أخيرة لسيادته ، الذى رحل منذ ساعات ووقفت العربات ، والمارَّة ، دقيقة حداداً على « سيادته » ، والجرسون ثبَّت صورته على جدران المقهى ، وكتب تحتها عبارات الوداع ، ثم هتف له بالتحية ، ولعنه فى الخفاء ، حين تذكر ، أنه رفع قبل أن يموت ، تسعيرة السكر والشاى .

.. دقت ساعة الجامعة ، فحسب العم بشير ، دقَّات قلبه ، قال لى : « نِحْنا » ياولدى ، كما الأفيال ، لمَّا تموت ، تعرف ساعة موتها فتنزل النهر عند المنابعَ ، وتصيح ، هى صيحة واحدة ، ثم وضع يده على قلبه ، ونظر لمنابع النهر « بحر النيل » ، فكانت بعيدة .. بعيدة .. هى البلاد ياعم بشير ..

.. صفَّر شرطى المرور ، فوقف المارَّة ، حتى تعبر العربات قبلهم ، نظر المارَّة ، لبعضهم البعض ، نظرت النساء لفساتينهن ، ونظر المارَّة لأردافهن ، وتلهفت البنات الهاربات ، من المدرسة على الإشارة ، والمواعيد ، التى ضربتها مع الأولاد ، أمام سينما قصر النيل فاتت .

.. صاح العم بشير كفيل عجوز ، نظر للينابيع البعيدة ، فكانت بعيدة ، بعيدة ، ارتعش صوته الذابل ، اهتزت قدماه الناحلتان ، وامتلأ فمه بزبد أبيض ، وتصبب العرق من تحت العمامة ، مسكاً ، وتصبب عنبراً ، وساعة المدينة ، لم تتوقف بعد عن الدَّقات ، قلت : كطفل : « عم بشير » .. عم بشير » فقام كنخلة ستقع ، ارتجف من نسيم الشمال ، ثم سقط ، فجذبته الأرض منى نحوها ، ثم صفعته بالحوائط ، بالعمارات ، والعربات ، والمارَّة ، وسلمته للعربات التى داست عليه .

وقفت عربة على رأسه ، ثم وقفت على صدره ، وفتحت له فمها الأجنبى ، وخرج دخانها من مؤخرتها فى فمه ، وطبعت حروفها الأجنبية ، على الوشم الذى على ذراعه ، ثم صفرَّت صفافير الإنتصار ، وغرست أنيابها فى لحمه ، فسال دمه على الطريق ، ثم شقَّت صدره نصفين ، وتمكنت منه ، ومحت من ذراعه ، السبع الذى يصرخ على لحمه ، فجريت نحوه ، كى أخلعه من تحتها ، لكن جندى المرور ، جذبنى من ذراعى ، وقيدنى من خلاف ، وقَّع علىَّ المخالفة ، واتهمنى بتحريض الناس على الحزن ، على عمى !

.. تجمع عساكر المدينة حوله وصفقوا للعربة حينما فصلت رأسه ، وصفَّقوا لها حينما فصلت قدميه ، وهتفوا باسمها الأجنبى .

.. سال دمه الطهور على الشوارع ، وانتهى إلى طفح المجارى ، نزل مع الماء الوسخ ، وجرى حتى أبواب « البوتيكات » ، فزاحوه بعيداً ، ووصل حتى باعة الصحف ، فبلل عناوينها بالأحمر ، فقلت : الله عليك

يامسك ، الله .. الله عليك ياعنبر .. تكاثرت عربات المدينة كما تماسيح النهر « بحر النيل » ، وتقاتلت عليه ، وتقاتلت نساء الحوارى على دمه ، كى ينجبن ، وخلعت نساء البهوات الأكابر ، أحذيتهن ، بدمه ، ورمينها على وجهه ، وعلى وجهى ، جزاء فعلته ، وأخذ السائقون حذاءه المقلوب ، ووضعوه فى وجه عرباتهم ، خوفاً من الحسد ، وأخذ المصورون وجهه لصدر الصفحة الأولى ، ولم يبك عليه أحد إلاّ ىَ ، كان يقول لى : لا تعرف المدينة البكاء ، والذى يعرفه فيها أطفال النساء ، حينما يقتلهم الجوع ، إمتحان . فنطعم البنت قبل الولد ، ونخاف من أشياء كثيرة ، وكان الأجداد يتركون خبز القمح للنساء والبنات ، وقت المجاعة ، ثم يقاتلون الجراد فى الصحراء ، كى يأكلون ، لا تبكى المدينة ياولدى ، إلاّ حينما تجوع .

.. صفّر شرطى المرور ، تحية (لسيادته) الذى مات ، وصفّر على الناس ، فوقفوا له تحية حداد ، وأمرهم بالبكاء ، ولوّح لهم بدفتر المخالفات ، فنظروا لابتسامة سيادته . المجللة بالسواد ، وتذكروا الابتسامة التى وعدهم بها يوماً ، حين غاب رغيف العيش ، فبصقوا عليه فى الخفاء ، من وراء ظهر العسكرى الفالح ، نظر العابرين من نساء الحوارى إلى عمى بشير ، ولم ينظروا إلى (سيادته) وكادت تبكى معى النساء المودعات صغارهن حتى المدارس ، فنهرهن الشرطى ، وصفرٌ عليهن صُفّارة أخيرة ، فابتعدن ، وضعتُ صحيفة الصباح على جسده الذى فاحت رائحته مسكاً ، وفاحت صندلا ، فقرأ معى الناس ، (القاهرة مدينة مغلقة) .

.. كان المصور الذى مضى يأخذ صورته وهو واقف على قدميه ، حين جاءه الموت ، مات عمى كما نخل البلاد ، وحين جاءتنى العربات التى تنحرف عن الطريق ، ولا يكتب عليها عسكرى المرور المخالفات ، تريد أن تخطف لحمه من يدى كما الصقور الجوارح ، فقرأت عليه من وصايا المعابد وصية ، وضعت حوله خطوطاً من الجدران المقدسة ، ويممت وجهه على قبلة البلاد ، أخذت من زهور الصباح أول القطف ، ثم نثرت عليه ، بعيدة هى المنابع ياعم بشير .. بعيدة عليك البلاد .

(.. كان لومات واحد من الكنوز الكبار ، أو الصغار ، تقول : أمى هانم : خُذ يابشير ، وأزرع من إناث النخل على قبره ، وضع نقطة ماء صغيرة ، فأرى النخلة ، تطلع على قبره ظلاً ، وتطلع أماناً ، وسكينة ، والتمر الذى يطرح على قبوْر الموتى ، نأكله فى ذكراهم رحمةً ، فيسرى فى أبداننا رائحة كريمة ، ولو نظرنا إلى القبور ، لا نرى إلاّ نخلاً يطرح ، وجسداً يخرج من الأصلاب ، فنسمى النخل بأسمائهم ، ونقول : هذه نخلة عثمان « تود » ، هذه نخلة صبيّة عبدون ، فتصير فى أفواهنا الأسامى ، كأنها بيننا ، ثم تتشابك جذور النخل بالعظام ، وتتشابك بالدم)

.. حاولت أن أجمع دمه الذى تفرّق بين الناس ، وتفرّق بين الحانات ، والمقاهى ، والغربات ، وبين أقدام العابرين ، وكان جسده المسجى ممدداً على الطوار ، بارداً ، وكان دمى من دمه ، وأنا الحى ، وكان قلبى ميتاً ، وأنا الحى .

(كانت أمى هانم : حينما خرجتُ من البلاد ، تشيل على رأسها طيناً ، لا يجف أبداً ، وتقطع اسمى ، من بعد « الشلال » ، قالت : الكلاب تخلّف من بطونها ، والقطط ، ثم حسبتنى مع كلاب النجع ، قالت : كلاب الكنوز نقصت واحداً ، وكنت إذا ما جلست على مقاهى المدينة ، جلست كوباً من الماء نسى أن يشربه عطشان ، وغادر .. وكأنى لفّة من جرائد الصباح ، لم تُسعد الناس بشىء ، فأهملوها على المقاعد ، وكأنى علبة تبغ فارغة ، قذف بها أحدهم فى عرض الطريق ، وكأنى عقب سيجارة فى زوايا الحوائط .. وكأنى .... !

صفّر شرطى المرور ، فقلت اسمه « بشير » ، فلم يردده ورائى من جهاز اللاسلكى ، ولم يبلغه لعربات الإسعاف كى تأتى ، وتزأر فى وسط الطريق ، ثم تحمله إلى غرف العناية المركزة ، قال لى : مات .. وتبادل التهانى ، والسلامات مع الرؤساء ، وحكى عن رحلة المصيف القادمة ، ثم بلغهم بالطمأنينة .

.. صفّر شرطى المرور ، فتدفق دمه ، وتوحّد طريقاً ، اختار (سكته) نحو الحوارى ، والبيوت ، فاشتبه فى أمره الجنود المدعوين بالخوذات ، وحاصروه فى بقعه واحدة ، وأقفلوا عليه الشوارع ، والطرقات ، وفاحت رائحته الذكية على الملأ ، فقلت .. الله .. الله عليك يامسك ، الله .. الله عليك ياعنبر .

.. صفّر شرطى المرور ، صفّارة عليه ، وصُفّارة لنساء الحوارى العابرات ، وطلب منهن ، الرجل ذو النجمات فى الميكرفون ، سرعة العبور ، وأمرهن بالوقوف أمام الرجل ، المجللة صورته بالسواد ، دقيقة أخرى على روح سيادته ، لكنهن على خلاف « نساء البهوات » الأكابر ، نظرن إلى عمى بشير ، قلن : « شبابك ياولدى » ، وهو ميت كأنه فى عز الشباب .

.. صفّر شرطى المرور ، فجاء « ونش » العربات المخالفة ، وكاد يحمله معه ، من عرض الطريق ، وفتح أنيابه فيه ، كاد يغرسها فى لحمه .. كاد .. لكننى وضعت لحمى بينهما ، اقتلعت حجراً من الطوار ، ورميت به على « ونش » العربات ، وأعدت على جسده جريدة اليوم بعنوان الصباح : (القاهرة مدينة مغلقة) ..

صفّر شرطى المرور ، فجاءت عربات القمامة ، كادت أن تحمله مع القش ، والتراب ، والمخلفات ، فوضعت جسدى بينهم وبينه ، وتركونى وحدى جواره ، أسمع نداء المساجد ، فأتوضأ عليه ، وأصلى ، وأمسح من وجهه المسك تراب المدينة ، ومن قدميه حصى الشوارع ، ثم فرد أصابعه ، ليقول ، لأهل البلاد سلام ، أدخلت يدى فى جيبه ، وأشعلت من سجائرة سيجارة لى ، وأخذت حافظة نقوده ، وتصويرة « دهبية الجميلة » ، ثم كوّمت كتبى ، وجرائد اليوم تحت رأسه وسادة ، .. وخلعت قميصى ، وغطيت وجهه المسك ووجهه العنبر .

.. صفّر شرطى المرور فسقط ورق الخريف من الشجر على وجهه ، وكان وجهى من وجه الشجر الأصفر ، وكان وجهه كذلك ، وكان وجهانا كورق الخريف ، حين تدهسه أقدام العربات ، وتلعقه أحذية نساء الأكابر ، ولا تجمعنا إلاّ صناديق القمامة .

ــ المدينة حزينة الساعة ، ياعم بشير ، لكن ، ليست عليك ، تلبس السواد (لسيادته) وتلبس ، الحزن فستاناً قصيراً ، ثم تكشف ساقيها ، وصدرها ، تعلق عليه صورة البيه الكبير ، الذى مات ، الساعة ، ستحزن المدينة ساعة ، ثم تعود ، وترمينا بقشر الفواكه ، وتنكر أسامينا ، وحينما نموت تنفض جسدها عنا ، ولم تمسح بمنديلها المعطر ، دمعة واحدة علينا ، الله .. الله .. عليك يامسك .. الله .. الله .. عليك ياعنبر ..

.. صفّر شرطى المرور صُفّارة حزينة على روح سيادته ، صفرٌ عسكرى المرور ، فانحرفت العربات عن الطوار ، وقاتلتنى مرة أخرى على دمه ،

عمى بشير ، فضربت يدى فى باطن الأرض ، وحفرت له حفرة ، فأخرجت فى يدى عظاماً ، وجماجم موتى من كل البلاد ، ضربت يدى مرة أخرى فأخرجت طلقات رصاص ، لم تضرب على عدو ولا على حبيب ، ضربت يدى مرة أخرى ،فأخرجت وعوداً قديمة على صحف صفراء .

. . صفَّر شرطى المرور ، تحية « لسيادته » ، ولم يصفر لعمى بشير ، فسدَّت مواكب العزاء الشارع الرئيسى والميادين ، وهتفوا باسمه من أفواههم ، وعلقوا صورته على الحوائط ، ولم تنظر نساء الحوارى إليه ، كى لا يأتى الأولاد مثله ، ومن دمه .

. . صفَّر شرطى المرور ، ودوَّن عليه ، وهو مسجى على الطوار ، وكتب فى دفتر المخالفات ، (أنه كان ينظر للشوارع ، وينظر للناس ، ويبصق ، فأثام الأدلة ، وضاعف المخالفة .

. . (كان يقولها لى من ساعة ، قبل أن يموت فوق يدى ، «المدينة تعطينى قدميها ، كى أغسلها لها بالماء الدافىء ، وأسهر عليها ، أصفف شعرها ، الذى ليس لى ، وأضع الكحل فى عينيها ، اللتين لا تضحكان لى ، وأختار فساتينها ، كل مساء ، فلا تلبسها لى ، ولاترقص لى ، واقف على بابها ، فلا تعطينى ثديها مرة ، ولا تحزن علينا أبداً) .

. . صفَّر شرطى المرور ، تحية للرجل الذى مات من البهوات الكبار ، وعلَّق أصحاب المحلات صورته ، وكتبوا اللافتات بالحزن فى الشوارع ، وحين استدار عسكرى المرور ، بصقوا عليه .

. . كان يقول لى من ساعة « قبل أن يموت على يدى ، إسمع ياولد ، «المدينة لا تبكى علينا ، فلا تبكى عليها ، حضرتها حين مات على صدرها أولادها ، وهم جرحى فى سبيل الشهادة ، فلم تتعب عينيها مرة عليهم بالبكاء ، ولم تخلع وجهها اللعوب حياء ، حضرت المدينة ، لما غنىَّ لها أولادها ، ورفعوالها الأعلام على المشارف ، ثم يعودون ، كى تفتح لهم صدرها ، فسلمته لرجال الليل والأغراب ، المدينة لا تحزن علينا أبداً ، وإسأل عمك « بشير » ، إسألنى أنا . .

(لو كانت أمى هانم ، هنا ، وكانت زوجته دهبية الجميلة ، ولطيفة بحر ، وعزيزة حسن ، وفتحية مكى ، وعزيزة عبدون ، وصفية بحر ، وزينب على ، وسليمة بشير ،لو كانت دهبية الجميلة ، هنا ، لرقصت فى مكان تختاره لنفسها ، ثم تضرب دائرة بقدميها ، كدوائر الموت على الحوائط المقدسة ، ثم تضع على رأسها العارى ، من طين النهر ، « بحر النيل » ، وليس فى الرأس ، شعرة بيضاء واحدة ، ثم تلف (برش) صغير حول الخصر . هيُوهيه . . هيُوهيه . . هيُوهيه . . هيُوهيه . . هيُوهيه . . هيوهيه . . فتأتى النساء من آخر النجوع والمراكب تحمل الخبر للبعيد ، فيكون الحزن مرَّة على الذى مات بين أهله ، ومرَّات على الذى مات بعيداً عن النهر « بحر النيل » ، والبيوت ، ثم تكبر الدائرة ، تصبح دائرة للنساء القادمات ، والنساء صاحبات النجوع يضربن بأقدامهن الثقيلة فيهتز أبعد بيت فى النوبة الواسعة) .

. . كان قبل أن يموت بساعة معى ، ينقر على الترابيزة بأصابعه ، فيغنى أغنية . الموت الأخيرة ، ويكون الضوء خافتاً ، والقطط تتثاءب ، والزبائن كورق الخريف الميت على الطوار ، ووجه الجرسون كموميـاء ميتة من الأقدمين ، يقول لى : لومُتْ ، لا تـدفنى هنا ، خـذنى إلى هناك ، على « عنجريب » كالملك الأمير ، لو كانت « دهبية الجميلة ، هنا . . لو كانت ،



لرقصت رقصة الحزن الكبيرة ، حتى هدَّت الدنيا ، ثم ترى الشمس فى منتصف السماء ، وتستريح كما النساء هناك بظل حوائط المدينة التى لا ظل لها ، ولقالت كما النساء : لِلْ ، لِلْ ، لِلْ ، لِلْ لِلْ لِلْ ، ثم يأتين فى اليوم السابع يحملن قُلل الماء ، من النهر ، « بحر النيل » . ويملأنها بالماء ، ويأخذن خوصاً من النهر ، ويضعنه على المقابر ، ويذكرن للميت محاسنه والمآثر ، ثم تدخل عظامنا الأرض باسم الله ، ويأتى النهر ، فيفيض علينا ، ثم يردنا لجذوع النخل ، فتثمر ثمراً يأكله الناس ، فيبقى لحمنا من لحمهم إلى أبد الآبدين .

. . صفَّر شرطى المرور تحية للرجل « البيه » الذى ودعته المدينة من الجامع الرسمى ، وأطلقت النار تحية الوداع ، وقف العسكرى تحية أخيرة لموكبه العابر ، وثبتَّ صحيفة اليوم على جسد الميت من طرفنا « عمى بشير » ، حتى لا تراه المواكب ، وضع على أطرافها حجرين ، وترك العنوان : (القاهرة مدينة مغلقة) .

. . صفَّر شرطى المرور ، فذكَّرت نساء الحوارى اللاتى يبكين على بشير عمى ، بالبكاء الأول ، وقرأت لهن من كتاب الصلوات فيبكين ، ولطخن الوجه بطمى النهر ، وبكين معى على «بشير» ، ثم بصقت على عسكرى المرور ، وموكب سيادته ، الذى مرَّ منذ لحظات .

صفَّر شرطى المرور ، ولوَّح للعابرين ، بدفتر المخالفات ، فوقفوا (حذا يا أفندم) ووقفوا على حواف الطريق ، ثم تبادلوا التمام مع الرؤساء ، والتعازى للرجل المجللة صورته بالسواد هناك ، والذى خرجت جنازته منذ قليل .

. . صفَّر شرطى المرور ، وأشار لنا مرَّة أخيرة ، قبل أن تأتى عربات القمامة ، وتأخذه على أطراف المدينة للحريق ، فأخذته على الطوار ، نزعت خاتمه من يده ، ووضعته فى يدى ، أخذت كوفيته ، ثم حملت لحمه على كتفى ، ومضيت ، أبحث فى المدينة الواسعة ، عن أرض تنفتح لى ، وتنفتح له ، ساعتها ينام فيها بسلام . . الله . . الله . . عليك يا مسك . . الله . . الله . . عليك يا عنبر . .

○ للشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو مسرحية عنوانها « العصافير بين الأصابع تبنى أعشاشها » .... لا أدرى لِمَ قفز إلى ذهنى هذا العنوان وأنا فى طريقى إليه .... فهو واحد من العصافير التى ما إن نضج الريش على أجنحتها ، حتى أخذت فى التحليق والشدو ... لتخلق نهضة مسرحية كبيرة ، وتبدع لنا جيلاً كاملاً من الفنانين فى الخمسينات والستينات ، مَنْ منا لم يعشق ما أبدعه نعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور ، ومَنْ منا لم يهوَ ما رأيناه من سعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفى وحمدى غيث وكمال ياسين .... هذه الطيور التى أجبرت على الهبوط من علٍ فى ذروة تحليقها ... فرحلت عنا بالموت كمداً حيناً وبالسفر إلى الخارج حيناً آخر ... واحداً تلو الآخر رحلت ، وواحداً بعد الآخر عاد مَنْ كتبت له الحياة ، وما بين الخروج والعودة مسافة ودهشة حدث فيها الكثير .... وقبل أن يعود هو إلى الوطن ، سبقه إلى العودة سعد أردش وكرم مطاوع .... انه الفريد فرج ... فارس من بين فرسان المسرح المصرى فى أوج ازدهاره ، ومبدع العديد من المسرحيات التى يعشقها الناس ... « سليمان الحلبى » ... و« حلاق بغداد » ... و« النار والزيتون » وغيرها الكثير ... وطوال سنوات الترحال الطويل بعيداً عن الوطن ... كان كعصفور معلق على غصن ، يترقب أن ينبت الريش فى أجنحته من جديد كى يعاود التحليق والطيران ليعود ...

واليوم تحاور القاهرة على صفحاتها الفريد فرج ، وتحتفى به .. على أمل نراه ليس بعيداً أن يتحقق .. وهو أن يعود فارسنا إلى الوطن بصفة نهائية ، ساعتها سيكون العود بدءاً ... وما أحمده .

الفريد فرج

يتحدث إلى القاهرة

عمر نجم



● أنت واحد من أبناء جيل تفتح وعيه فى الأربعينات والحركة الوطنية فى مصر على أشدها ؟

■ نعم هذا صحيح .

● جاءت ثورة يوليو فاحتضنتكم وضممتموها إلى قلوبكم ، اختلفت معكم واختلفتم معها ؟

■ وهذا صحيح أيضاً .

● بين الاتفاق والاختلاف ، حدث ما حدث ، لكن جيلك صنع فى الخمسينات والستينات نهضة فى المسرح المصرى ، ما نزال نعيش على ذكراها حتى اليوم ؟

■ ماذا تريد إذن ؟

● لا شيء .... فقط اتهمك أنت ومَنْ سافر إلى الخارج من جيلك قبلك أو بعدك بالهروب ؟

■ اتهام مرفوض .

● ما إن تبدلت الأحوال فى السبعينات حتى فررتم الواحد تلو الواحد ، أنتم واحد من أسباب تدهور المسرح المصرى الآن ؟

■ ليس صحيحاً ، وماذا تفعل إن أبعدوك عن المسرح ؟

● لا أهرب .

■ مَنْ ظل موجوداً لم يفعل شيئاً ، ولم يكن فى مقدوره أن يفعل ، لأنه مبعد .

● مثل مَنْ ؟

■ نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه و ....

● محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .

■ نعم ومحمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور .

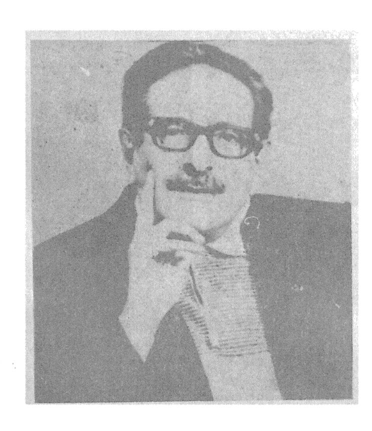
● لكن هؤلاء ماتوا كمداً ... لو بقيت أنت والآخرون ما أنفرط العقد بهذا الشكل ؟

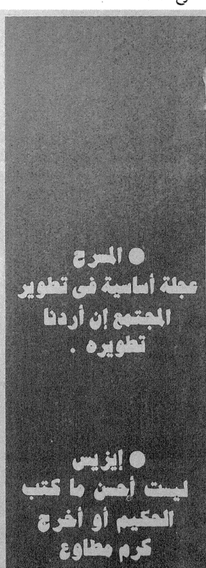
■ وأنا لا أملك إلا أن أدفع عن نفسي وعن جيلي هذا الاتهام الخطير .

● ليس اتهاماً شخصياً صادراً مني ، ولن أزايد إذا قلت إنه اتهام من جيلي لجيلك ؟

■ لم نسافر رغبة في السفر ، ولم نترك المسرح باختيارنا ، كنا سنُبعد عن المسرح حتى إن مكثنا في قلب القاهرة ، إن المسرح وصل إلى ما وصل إليه حينما اقتحمته الصراعات السياسية ، والمسرح ليس مجالاً لها ، ولا في امكانه أن يتحمل هذه الصراعات ، لابد أن يكون المسرح مستقلاً تماماً مثله مثل الجامعة ، فالجامعة يتحطم حجر الأساس بها ، وأعني استقلالها وتمثيلها الصادق للفكر القومي ، إن اقتحمتها الصراعات السياسية ، بتغليب تيار على آخر ، أو تحت أية دعوى من الدعاوى السياسية .

● وفي أية فترة اقتحمت الصراعات السياسية المسرح عندنا ؟





■ قبل أن نفر على حد قولك . . . في السبعينات .

● كيف ؟

■ عندما صدرت قرارات سياسية تمنع عروضاً مسرحية تعرض على المسارح بالفعل .

● من مثل ؟

■ في شهر فبراير ١٩٧٣م ، أغلقت بقرار سياسي ثلاثة مسارح في يوم واحد ، بالرغم من موافقة الرقابة بعرضها ، أغلق المسرح القومي وفيه مسرحية « قولوا لعين الشمس » للراحل نجيب سرور ، وأغلق مسرح الجيب وفيه مسرحية « ماراصاد » لبيتر فايس ، وأغلق مسرح الحكيم وبه مسرحيتي « جواز على ورقة طلاق » .

● اتهامنا لكم نابع من حبنا لكم وتقديرنا للدور الذي قمتم به . . . كنا في الستينات أطفالاً وكنتم الأساتذة ، وحين كبرنا وجدنا أنفسنا بدونكم نواجه الكثير . . . كان ذهابكم . . .

■ أنا لا أدافع عن نفسي أو عن جيلي فيما حدث . . . ربما كان سفرنا خطأ ، وربما كان صواباً ، ولكن على جيلك الذي يتهمنا أن يعلم ، أنه لا يوجد مؤلف أو مخرج يملي إرادته على مسرح تملكه الدولة ، كنا في الستينات نمنح المسرح كل شيء . . . كل شيء ، لكن الدولة في السبعينات غيرت من استراتيجية المسرح .

● ليس استراتيجية المسرح فقط ؟

■ مع تغيير هذه الاستراتيجية ، تخلص المسرح المصري من كتابه وممثليه ومخرجيه . . . بهذه المناسبة ، لم تنسَ أن سعد أردش سافر إلى الجزائر ، وأن كرم مطاوع . . .

● أنا أتحدث عن الجيل بأكمله ؟

■ هناك من أبناء جيلي الذين لم يغادروا القاهرة ، ومع ذلك تعرضوا لنفس الظروف التي أبعدتهم وأقصتهم عن المسرح ، نبيل الألفي وحمدي غيث وكمال ياسين وغيرهم ممن ساهموا بنصيب كبير في ازدهار المسرح المصري ونهضته ، ومهما يكن الأمر ، فأنا أتقبل اتهامك بصدر رحب ، ربما أكون قد اخطأت مع أبناء جيلي لحظة أن غادرنا الساحة والوطن ، لكن أطالبك ألا تنسى أن الفنان لديه من الكبرياء ، ما يمنعه من أن يعرض نفسه على الآخرين ، وأن يلح عليهم كي يقبلوا إنتاجه ، إنها تجربة أرجو أن تتفق معي أن ندع الحكم عليها للتاريخ .

● وأنا أتفق معك في هذا وارتضي حكم التاريخ . . . هل ننتقل إلى نقطة أخرى في حديثنا ؟

■ اتهام آخر ؟

● لا . . . . مرحلة ما بعد الخروج من الوطن . . . هل أثرت إبداعك ؟ أعني أن هجرة المبدع ألا تقطع جسور التواصل بينه وبين جذور نبع الهامه الخصب . . . . الوطن ؟

■ يا عزيزى ، يبدو حديثك كما لو كان العيش فى الوطن أو فى خارجه اختياراً محضاً مطروحاً علينا ، ومع هذا كانت فترة الابتعاد عن الوطن بالنسبة لى فترة من التأمل ، لا أريد الحديث عن تجارب الآخرين . . . لكن لم لا نقول ، إن الابتعاد عن الوطن بعض الوقت ، يتيح للفنان رؤية يرى من خلالها الظاهرة من الخارج ، ويعطى له فرصة لأن يتأمل فيما كتبه وما أبدعه داخل الوطن ليعيد النظر فيه ، ولم لا نقول ، إن الفنان يحتاج من مرحلة إلى أخرى فى حياته الفنية إلى نوع من الهدوء والكمون .

● وهل يمتد هذا النوع من الهدوء والكمون إلى هذه السنوات الطويلة ؟

■ لقد كتبت خلال هذه الفترة العديد من المسرحيات الحديثة .

● لكنها لم تقدم على مسارحنا للأسف ؟

■ أنا أشد أسفاً منك ، لم أكن أتخيل قبل ذلك ، أن تعرض مسرحياتى قديمها وحديثها على مسارح الأقطار العربية ، وبعض مسارح البلدان الأجنبية ولا تعرض فى موطنها الأصلى وفى بيئتها الأصلية . . . فى وطنى ، أنه شعور مرير يضاعف من الإحساس بمرارة الغربة عن الوطن .

● وكيف تسنى لك مع مرارة الغربة متابعة أخبار المسرح هنا ؟

■ من الصحف ومن أشرطة الفيديو ، أتابع نشاط المسرح المصرى بقطاعيه العام والخاص ، وكثيراً ما التقيت بالفنانين وبفرقنا المسرحية فى العواصم العربية المختلفة .

● أنت متابع إذن للحركة المسرحية فى مصر الآن ؟

■ بقدر المستطاع .

● وعلى أية حال رأيت المسرح المصرى بعد غياب طال ؟

■ فى الخارج ، يشعر الإنسان وهو بعيد عن الظاهرة أن الأمور متدهورة أكثر مما يجب ، وهذا طبيعى ومنطقى ، فما يكتب فى الصحف من نقد لا يترك سبيلاً لتردى المسرح دون أن يفضح هذا التردى ، وبعد العودة لا أريد أن أخفى شعوراً بالفرحة لعدة أشياء .

● إذن فالمسرح المصرى يعيش نهضة لا نحس بها ؟

■ لا أقصد هذا ، إن عدنا إلى التاريخ ــ بغض النظر عما يعرض فى مسارحنا اليوم ــ سنجد أن مسرحنا يرتفع فى مراحل معينة إلى الذروة ، ويهوى إلى الحضيض فى مراحل ثانية ، لا تستطيع أن تشعر بمدى سعادتى ، عندما وجدت المسرح القومى مضيئاً فاتحاً أبوابه للناس بعد إغلاق أكثر من سنوات ثلاثة .

● بغض النظر عن العرض الذى افتتح به ؟

■ مهما كان الرأى فى مسرحية إيزيس ــ وأنا لا أريد الخوض فى هذا ــ فهى مسرحية كتبها توفيق الحكيم وأخرجها كرم مطاوع .

● تعلمنا ألا نقدس الأسماء . . . هل ترى إيزيس عملاً فنياً يليق بهاتين القمتين ؟

■ لعل إيزيس ليست أحسن ما كتب الحكيم ، ولعلها أيضاً ليست أحسن ما أخرج كرم مطاوع ، لكن المسرحية بها ما يبهج .

● وهل المسرح بهجة فقط ؟

■ يا عزيزى أنا لا أقصد البهجة بمفهومها السطحى ، أيضاً شاهدت مسرحية « الكل فى واحد » على مسرح البالون وهى عمل جيد ، وشاهدت مونودراما « التربيع والتدوير » على مسرح الطليعة ، وشاهدت مسرحية « كأسك يا وطن » على مسرح السامر ، والعرضان المسرحيان الأخيران لكاتبين عربيين هما التونسى عز الدين مدنى والشاعر السورى محمد الماغوط ، وهذه بغير شك إضافة جديدة .

● وماذا عساها أن تفعل ؟

■ كل هذه العروض المسرحية لا تخلق نهضة ننشدها للمسرح ، لابد من أن تقوم الدولة بدفع مسارح القطاع العام ، كى يواصل نشاطه بشكل دائم ومنتظم ، يجب أن يظل الستار مرتفعاً فى مسارح القطاع العام طوال أيام السنة ، وينبغى أن يتنوع الإنتاج ، وأن يساعد التليفزيون على ذلك بعرضه مسرحيات القطاع العام ، لنعيد اهتمام المتفرج المصرى بالمسرح .

● التليفزيون منصرف إلى عرض مسرحيات القطاع الخاص ، نادراً ما نشاهد مسرحية للقطاع العام على شاشته ؟

■ لن يعود المسرح إلا إذا عاد إليه المشاهدون ، مهما كانت قيمة ما يقدمه من عروض ، فقيمة ما يقدمه المسرح ، تقاس باهتمام المجتمع والمشاهدين به ، يلزمنا أن نعيد إقبال الجمهور إلى المسرح ، هذا العمل لا يقع على مسئولية الفنان بمفرده ، بل على عاتق المجتمع كله .

● ذكرت فى بداية حديثك أن إقحام السياسة على المسرح فى السبعينات أضر به ضرراً بالغاً . . . واليوم ونحن نعيش فى أزمة إقتصادية لا تخفى على أحد نتيجة لسياسات خاطئة كيف يؤدى المسرح دوره للنهوض بالمجتمع ، مع الأخذ فى الاعتبار التغيير الذى أصاب بنية المجتمع ؟

■ للإجابة عن هذا السؤال ينبغى أن نعرف ما هى وظيفة المسرح ؟

● لم أهرب ولم يهرب جيلى من الساحة ... لقد أبعدونا

● فى السبعينات ... أغلقت ثلاثة مسارح بقرار سياسى فى يوم واحد .

● وما هى وظيفة المسرح ؟

■ أن يطور الفكر القومى والوجدان القومى نحو الحاضر والمستقبل ، نحن شعب تتفاوت فيه درجات الاقتراب والابتعاد عن الحاضر والمستقبل .

● كيف ؟

■ شعبنا أقسام ثلاثة ، قسم يفكر بعقل قديم ، وقسم آخر يفكر بعقل حديث ، وقسم ثالث يفكر بين بين .

● وفى أى قسم تكمن المشكلة ؟

■ فى القسمين الأول والثالث ، نريد أن يفكر الناس جميعهم بعقل حديث ، بكل ما تحتويه هذه الكلمة من معنى ، والمسرح فى مقدوره أن يلعب دوراً كبيراً فى هذا ، لا يمكن أن أتصور نقل مجتمع من مجتمع متخلف إلى مجتمع متقدم دون تطوير لفكر المواطنين ، وبغير حفزهم على التفكير فى سلوكهم اليومى الذى يمارسونه ، كى يتأملوا هذا السلوك ، ويقوموا بفرزه وتطويره ، ثم تحديثه ، وليثبتوا ما يصلح ليومهم ولغدهم ، والاستغناء عن الطالح .

● وفى ظل الأزمة التى نعيشها ؟

■ نحن الآن فى أشد الاحتياج إلى المسرح أكثر من أى وقت مضى ، لحفز فضائل الناس ، وإقامة صرح القيم الأخلاقية والإجتماعية ، ولدعم الجماعة وروح التضامن والمشاركة ، ليس من الصواب فى شىء أن تنعكس أزمتنا الاقتصادية على تخفيض اعتمادات المسرح .

● البعض ينادى بهذا التحجيم زيادة فى الترشيد ؟

■ العكس هو الصحيح ، المجتمع الذى يعانى أزمة ، عليه إن أراد تجاوزها أن يزيد من اعتمادات المسرح ، لقد حان الوقت لنتأمل وظيفة المسرح ، ليس المسرح ترفاً أو مكاناً لإزالة الهموم أو اللعب فى وادى النسيان ، الرأى القائل بأن على الإنسان أن يخلع همومه قبل أن يدخل إلى المسرح رأى خاطىء ، فالمسرح ليس دار لهو يعيش فيها الإنسان مغيباً وغائباً عما يشغله وما يهدد مصيره .

● إذن فالمسرح . . . .

■ عجلة أساسية فى عملية تطوير المجتمع إن أردنا للمجتمع تطوراً ○

رسالة فيينا

جولة سريعة فى مسارح أوربا ١٩٨٦

عبد الحميد أحمد على

فى ريبرتوار كثير من مسارح أوربا نجد فى مطلع هذا العام مسرحيات كثيرة لكتاب معاصرين إلى جانب عروض كلاسيكية ، لا يمكن للمسرح اليوم الاستغناء عنها . وعلى الرغم من ان عروض «الموسيكال» أو المسرح الموسيقى تكلف المسارح غير المقتدرة ما لا طاقة لها به . . إلا أننا نجدها «محشورة» فى ريبرتوار كثير من مسارح أوربا فى مطلع هذا العام . . ونلقى نظرة على أهم ما يعرض هذا الشهر ـ وكذلك الشهر القادم ـ فى اكبر مسارح أوربا .

فى المسرح القومى بلندن «الناشيونال تياتر» تعرض أحدث مسرحيات الكاتب الإنجليزى الشهير بيتر شيفر «يوناداب» . . وشيفر صاحب فيلم «اماديوس» والحائز على أوسكار ١٩٨٤ . . وتشترك فرقة المسرح القومى الإنجليزى بمسرحيته «يوناداب» هذه فى مهرجان ڤيينا المسرحى فى ربيع ٩٨٦ ؛ ويوناداب قصة يهودية . . تجرى أحداثها فى القدس فى زمن حكم الملك داود . وقد شوه شيفر شخصية الملك داود ـ تماماً كما فعل فى (اماديوس) والتى حرف فيها شخصية العازف الإيطالى والموسيقى انطونيو ساليرى حتى رفعت محكمة مدينة بولونيا الإيطالية ـ حيث ولد ساليرى ـ دعوى ضد مؤلف المسرحية تتهمه فيها بتزوير حقائق التاريخ . . يخرج المسرحية المخرج البريطانى سيربيترهال ، مدير المسرح القومى البريطانى ، والذى صمم على إخراج المسرحية بشكل يليق بها رغم المشكلات المالية المتضخمة والتى يعانى منها المسرح القومى هناك .

وننتقل إلى ميلانو ، حيث تعرض فى بداية الموسم الجديد الأوبرا الإيطالية الشهيرة «عايدة» تحفة فردى الخالدة . . بمناظر مسرحية جديدة وغير تقليدية للمصمم الإيطالى ماورو باجوتو ، حتى أطلق الطليان على تصميمه هذا بأنه «عيد للعيون» . . ونذهب إلى إسبانيا . . لنجد الموسم المسرحى . . على آخره ؛ فالمدينة تسبح فى بحر من العروض المسرحية ، والتى هى جزء من مهرجان دولى ضخم تعيشه البلاد ؛ مسرح ـ موسيقى ؛ أشهر أوركسترات العالم ؛ فأوركسترا باريس الدولى تحت قيادة لورين مازيل ، وأوركسترا الدولة فى روسيا ، أتيا على نفقتها الخاصة للاشتراك فى المهرجان . . كذلك العبقرى الإنجليزى بيتر بروك والذى يشارك فى إخراج بعض المسرحيات .

وتأتى فى مقدمة الروائع مسرحية «عرس الدم» **Bodas de Sangre** لصاحبها الشاعر الإسبانى جارثيا لوركا والذى يتواجد فى ريبرتوار كثير من مسارح أوربا هذا الشهر . . أما تراجيديا لوبى دى فيجا «جزاء دون انتقام» **EL Castigo Sin Venganza** والتى تعرض لأول مرة فى (تياتروا سبانيول) فى إطار (أورباليا ٨٥) المعروض فى بروكسل أيضاً . . فهى تحفة المسرح الإسبانى اليوم . . فقد جمع مصمم المناظر فى المسرحية ما بين مذهبى الجريكو والفيلاكويز فوق خشبة المسرح فى جو سحرى غامض . كذلك تعرض مسرحية «منزل برنارد البا» على ذات المسرح ، وهى للإسبانى لوركا . . وفى مسرح (راينا فيكتوريا) بالعاصمة مدريد أيضاً ، تعرض مسرحية باسم «دموع بيترا فون كانت الباردة» للمؤلف والمخرج الألمانى راينر فاسبيندر (١٩٤٥ - ١٩٨٢) ، صاحب ٤٣ فيلماً فى ١٧ عاماً ويهاجم فاسبيندر فى هذه المسرحية بقسوة المجتمعات الكبيرة والرأسمالية المتعسفة بها . أما مسرحية سام شيبرد « حمق من أجل الحب » فقد لقيت فشلاً كبيراً . . فلم تنقذها سمعة مؤلفها الإنجليزى ولا إخراج الأمريكى المرموق جون ستراسبرج .

ونأتى إلى وسط أوربا البارد . . ففى هامبورج بألمانيا الغربية . . حيث تولى مديرون جدد إدارة المسارح بالمدينة ؛ منهم المخرج الألمانى بيتر تسارك فى (الشاوشبيل هاوس) ، اجتمع هؤلاء المديرون ووضعوا خطة فحواها تشجيع الجمهور على دخول المسارح ، بالذات التلاميذ وطلاب الجامعات والطبقات الأخرى . . فخفضت أسعار الدخول . . كما يفكر رولف ليبرمان مدير الأوبرا فى افتتاح مسرح تجريبى بالمدينة لعشاق المسرح الشباب . . وتعرض أوبرا هامبورج هذه الأيام أوبرا عطيل لصاحبها الإيطالى فردى . . كما بدأ المخرج بيتر تساوك فى افتتاحه للشاوشبيل هاوس بعرض تراجيديا لوركا الشهيرة «يرما» . . والتى سبق أن عرضها فى مسرح الجيب فى ميونيخ بطاقم الممثلين أنفسهم .

ونأتى إلى النمسا ، حيث يعرض الآن ولمدة عام فى (البورج تياتر) بڤيينا رائعة شكسبير «هاملت» . . ترجمة الألمانى الراحل وليم شليجل ، وبطولة الممثل النمساوى الشهير كلاوس ماريا برانداور «حائز جائزة أوسكار فى فيلم مفيستو» والمسرحية من إخراج النمساوى هانز هولمان والذى يقدم تفسيراً معاصراً لهاملت . . ونختتم الرحلة بفرنسا ، حيث تعرض فى مدينة النور ، وفى مسرحها الكبير الكوميدى فرانسيز ، وبمناسبة عيد ميلاده الخامس والسبعين . . مسرحية «الشرفة» للكاتب الفرنسى العبثى جان جينيه والتى كتبها عام ١٩٥٦ ، ومنعتها الرقابة من النشر لسنوات طويلة ، و «الشرفة» مسرحية ثورية يختلط فيها الوهم بالحقيقة . . كما أن الشرفة عند جينيه رمز للعالم الذى يعيش منه الإنسان .



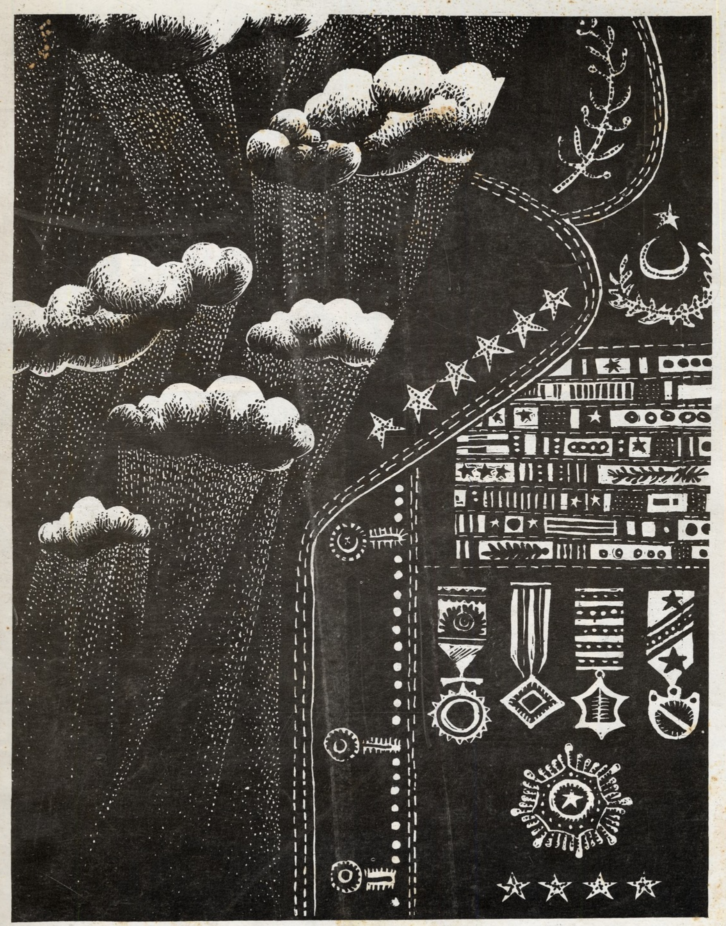
لأسباب فنية ستصدر مجلة القاهرة شهرياً بصفة مؤقتة ابتداء من يوم واحد أبريل ١٩٨٦ م .



جاذب البقرة (مقبرة ثانوى ـ طيبة)



قطاع رأس ثور (مقبرة ثانوى ـ طيبة)



● من لوحات الفنان محمد حجى ●